ISSN 0130-6405

10 ИСКУССТВО КИНО

Сергей Бодров в фильме Алексея Балабанова «Брат».

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

«ИК» ПРЕДСТАВЛЯЕТ:

«Брат» Алексея Балабанова

«Анна Каренина» (Anna Karenina) Бернарда Роуза

«Нигде» (Nowhere) Грегга Араки

«Коля» (Kolya) Яна Сверака

«Котенок» Ивана Попова

«Знак качества» — телевизионная программа

«Как могу, Господи» Евгения Голынкина

«Ника, которая...» Анатолия Борсюка

«Красная мельница» («Мулен Руж») Валентины Руденко

«Амбиции, превратившиеся в прах» (Une ambition réduite en cendres) Нородома Сианука

«Сумерки женской души», «Немые свидетели», «Дитя большого города», «Песнь торжествующей любви», «Грезы», «Юрий Нагорный», «Дети века», «Жизнь за жизнь», «Нелли Райнцева», «За счастье», «Король Парижа» Евгения Бауэра

«Иваново детство» Андрея Тарковского

Рос. государственная
БИБЛИОТЕКА
по искусству

С О Д Е Р Ж А Н И Е

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
Кому он нужен, этот рейтинг?
На вопросы отвечают: ИРЕНА ЛЕСНЕВСКАЯ, ЛЕОНИД ПАРФЕНОВ, АНДРЕЙ РАЗБАШ, КОНСТАНТИН ЭРНСТ

8
ВСЕВОЛОД ВИЛЬЧЕК:
«А смотрят ли нас?»
Интервью ведет Елена Поберезникова

13
АНРИ ВАРТАНОВ
Цензор по имени рейтинг

17
СЕРГЕЙ МУРАТОВ
Диктатура рейтинга
Интервью ведет Елена Поберезникова

20
КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ
Одиль Мат, Гаспар Дюмарше и «мягкий» рейтинг

24
СЕРГЕЙ ФОМИН
Цифры большие и малые

РЕПЕРТУАР

27
ЮРИЙ БОГОМОЛОВ
Киллер — брат киллера

31
ЛИДИЯ МАСЛОВА
Woody Allen's Anna Karenina

34
СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ
Апокалипсис — сегодня?

37
ЕЛЕНА ПЛАХОВА
Любим Колю и боимся России

41
МАРИНА ДРОЗДОВА
В меру кроткие

43
СЕРГЕЙ ФОМИН
Пляска жизни

47
ЛЮДМИЛА ДОНЕЦ
«Я простор люблю...»

50
СЕРГЕЙ ТРИМБАЧ
Маленькая Ника

53
СЕРГЕЙ ТРИМБАЧ
Лямур — это любовь

КОММЕНТАРИИ

57
М.ТРОФИМЕНКОВ
Дорогая моя столица

60
СТАНИСЛАВ РАССАДИН
О Брента!..

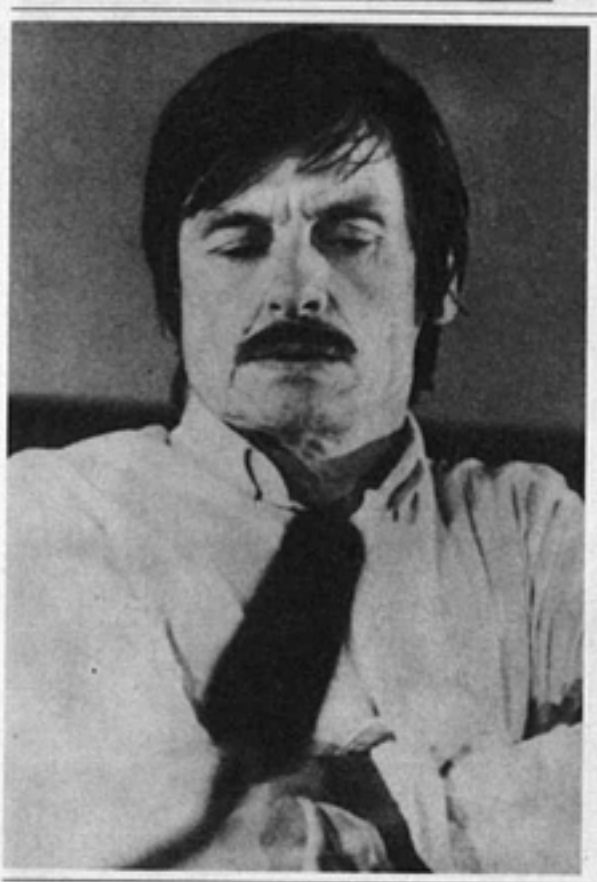
63
АЛЕКСАНДР АРХАНГЕЛЬСКИЙ
Время новой серьезности

И М Е Н А

67 АЛЕКСАНДР ДОРОШЕВИЧ
Гражданин Арнольд

74 СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ
Амур и Гоморра Нородома Сианука

77 Н.ЗОРКАЯ
«Светопись» Евгения Бауэра



Р А З Б О Р Ы

96 К.ЛОПУШАНСКИЙ — М.ТРОФИМЕНКОВ
Тарковский в 97-м

100 А.СОКУРОВ:
«Кино не говорит ничего достаточно важного...»
Интервью ведет Н.Сиривля

104 В.ТРОЯНОВСКИЙ
«Мама??!»

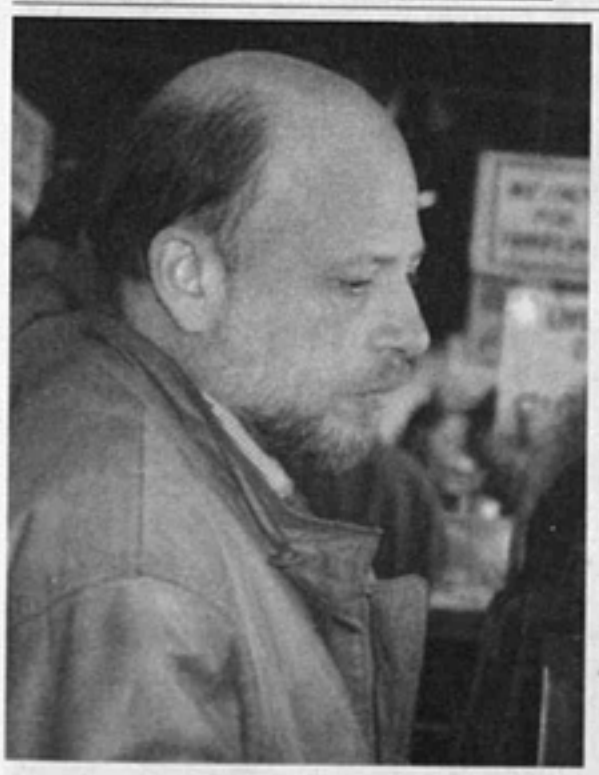
110 ЛЕОНИД КАРАСЕВ
В начале было чудо
Беседу ведет Игорь Манцов

П У Б Л И К А Ц И И

119 ВАЛЕРИЙ ФОМИН
От камеры до камеры

128 ГРИГОРИЙ ЧУХРАЙ
В защиту фильмов Ромма о Ленине

131 АПОЛЛОН ДАВИДСОН
Бесноватая действительность



Ч Т Е Н И Е

137 ПАВЕЛ ФИНН
Золотая моя Москва, или Тайны ненаписанных сценариев

154 Н.РЯЗАНЦЕВА
Далеко от Москвы

162 МАЙКЛ КОРДА
Ослепительная жизнь

S U M M A R Y

175

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

Питер Брейгель Старший. Строительство Вавилонской башни

Телерейтинг — сегодня это слово оказалось едва ли не ключевым в отечественном телевещании. Оно аккумулировало в себе и художественную, и экономическую, и административную, и даже технологическую проблематику.

Подборка мнений о телерейтингах, которая включает оценки ведущих телепроизводителей и телевещателей, рассказ социолога об индустрии рейтингов и профессиональной работе с ними, а также размышления телекритиков разных поколений, не претендует на то, чтобы вынести какое-либо решение. Скорее, ее цель — представить реальную многосложность проблемы и найти пути ее аналитического осмысления.

Кому он нужен, этот рейтинг?

Главными потребителями рейтингов являются те, кто контролирует сегодня телеэфир. Поэтому именно с них, практиков телевидения, мы и решили начать разговор, предложив для ответа следующие вопросы:

1. Рейтинг — это необходимый инструмент вашей телекомпании или несчастье, от которого вы хотели бы избавиться?

2. Верите ли вы в объективность сегодняшних рейтингов?

3. Улучшает ли следование рейтингам качество телевещания?

ИРЕНА ЛЕСНЕВСКАЯ, ГЕНЕРАЛЬНЫЙ ПРОДЮСЕР REN TV

1. В идеале рейтинг — необходимый инструмент, а на практике — скорее, несчастье. «Ах, обмануть меня не трудно, я сам обманываться рад». В этом-то и беда.

2. В нашей стране нет объективных рейтингов. В первую очередь потому, что нет необходимых для этого денег и инструментария. Остается жупел, которым все размахивают. Рекламодателям все равно нужны какие-то цифры. Хотя и они им не верят, и я им не верю. Тем не менее все делаем вид, что данные, которые печатают некие научные институты — называть не буду, а то опять на меня пресса накинется, — можно использовать. Статистику собирают, что называется, вручную, по телефонным звонкам, по опросам. При этом результаты искажаются изначально. Потому что есть общеизвестные, знаковые программы и имена, которые, как правило, называют независимо от того, смотрел их зритель или не смотрел.

3. Хотелось бы, чтобы и у нас, как во всем мире, телеметрия стала органичной частью телевидения. Чтобы были объективные рейтинги, на которые можно ориентироваться, чтобы была аппаратура, при помощи которой в любой момент можно выяснить, сколько зрителей посмотрели данную программу, и узнать прочие цифры, необходимые в работе. Тогда и будем обсуждать, улучшает ли следование рейтингам качество телевещания. А пока...

ЛЕОНИД ПАРФЕНОВ, ГЕНЕРАЛЬНЫЙ ПРОДЮСЕР НТВ

1. Рейтинг, конечно, необходимый инструмент. Он определяет судьбу программ. Ведь телевидение — прежде всего сфера обслуживания. Полагаю, что просто стыдно считать выбор телезрителей несчастьем.
2. Все рейтинги имеют разные степени погрешности в зависимости от методики. Но ничего страшного в этом нет — в целом они дают правильное представление о тенденции. Скажем, показывают, что отечественный фильм смотрят лучше, чем зарубежный. Вот опять «Здравствуйте, я ваша тетя» побил американские блокбастеры.
3. В третьем вопросе скрыто высокомерное отношение к зрителю. Подразумевается, что следование рейтингу ухудшает качество телевещания.

Нужно перестать кадить самим себе и рассказывать, какая мы образованная, самая читающая в мире страна. Реакция нашей аудитории — это реакция страны третьего мира. Зритель у нас простодушный. В индустриальных державах «мыльные оперы» не пользуются таким громовым успехом. У них кроме телевидения есть много других впечатлений, даже если человек живет в глубинке. У наших — почти ничего, кроме ТВ. И не надо нагружать телевидение задачами, которые российское общество не выполнило за весь период исторического развития. В России не стоит ставить в прайм-тайм даже «Амаркорд». Это «Кино не для всех» — 00.15. Возражающие против этого просто не знают своей страны, вкусов населения. Государство не дает денег даже госкомпаниям. Мы работать в убыток не можем. Каналы должны зарабатывать деньги, в том числе и для того, чтобы покупать качественные программы и фильмы, дающие прибыль косвенную — авторитет, престиж, влиятельность. Как говорят коллеги из рекламного агентства «Видео Интернешнл», качественное телевидение и ценится дороже. Рейтинговые программы кормят и себя, и нерейтинговые, и новостийные, которые в принципе рейтинговы, но очень дороги. Следование рейтингу не ухудшает эфир и не улучшает. Оно его обеспечивает.

АНДРЕЙ РАЗБАШ, ГЕНЕРАЛЬНЫЙ ПРОДЮСЕР ТЕЛЕКОМПАНИИ «ВИД»

Для меня рейтинг — это женщина.
Можно ли верить женщине?
Можно ли без нее обходиться?
Можно ли доверять ее объективности?
Делает ли она мужчину лучше?
Любой настоящий мужчина знает диалектичность ответа.
Любой настоящий телевизионщик знает, что честный ответ на все ваши вопросы — ДаНет.
И это святая правда.

КОНСТАНТИН ЭРНСТ, ГЕНЕРАЛЬНЫЙ ПРОДЮСЕР ОРТ

1. Успех или неуспех телевещания, действия какой-то команды на канале — вещь субъективная. Все оценивают эти действия по-разному. Поэтому должны быть механизмы, о которых мы договариваемся, что они условно объективны. И хотя все с удовольствием повторяют известные слова о том, что самая большая ложь — это статистика, рейтинговые исследования телеаудитории — единственный способ оценить деятельность телеканала.

Никакие рейтинги ничего не скажут о художественной ценности канала. Они говорят только о том, насколько его смотрят. К сожалению, можно заранее сказать, что канал, который показывает высокое искусство, будет иметь низкий рейтинг. Но это не качественная оценка политики канала, это говорит только о том, какая у канала аудитория на данный отрезок времени.

Рейтинг — это термометр, некий замер, который нужен прежде всего самому каналу, чтобы определить пространство своего вещания, а рекламода-

телю — определить, куда ему устраивать свою рекламу, желательно на тот канал, который смотрят все. Существует ли рейтинг прежде всего для рекламы или для телеполитики канала — спор о том, что было раньше — яйцо или курица. Если канал не собирает рекламу, он умрет или у него изменится система финансирования. Рекламное агентство может давить, но это уже проблема вещателя — идет он на это давление или не идет. У нас есть определенное количество программ с низким рейтингом, и мы могли бы их заменить на более коммерческий продукт. Но мы — Первый общенациональный канал и должны сохранять его имидж.

Рейтинговые замеры мы производим в основном по Москве, потому что делать ежедневные замеры по России очень дорого. Естественно, что программы, посвященные, скажем, сельскому хозяйству, в Москве популярны быть не могут. Но мы эти программы оставляем, ибо не можем делать исключительно столичное телевидение. Научно-популярное вещание тоже не самое рейтинговое, тем не менее мы его собираемся расширять. Еще раз скажу: взаимодействие политики рекламодателей и политики канала определяется руководством канала. Это некий mixt желаний и возможностей.

2. Систем подсчета рейтингов много. Мера объективности их разная. Мы ориентируемся в первую очередь на службу «Общественное мнение». А сейчас и на систему электронных счетчиков, хотя эта система находится в стадии становления. Но она убирает погрешности тех подсчетов, которые ориентированы на психологическую установку. Обращение к нашей памяти — это уже методы вчерашнего дня. Электронные исследования более точны, к тому же они показывают динамику «смотрения» (термин профессионального жаргона TV).

Можно говорить о рейтинговых ожиданиях и несовпадении ожиданий с реальностью. К примеру, ожидали на программе 60 процентов аудитории, а получили 20 процентов. Почему? Авторы не все сделали для раскрутки программы? Электронные замеры частично исправляют ошибки дневникового опроса.

Периодически, раз в несколько месяцев, мы проводим и собственные контрольные исследования. У нас есть возможность сделать более репрезентативные исследования, и мы их сравниваем. Но никто не ожидает от всех этих исследований абсолютной истины. Я думаю, что это просто невозможно. Ведь есть погрешности, всегда будут споры об уровне репрезентативности.

Каждый четверг у нас проходит так называемая «аналитическая летучка» по прошедшей неделе. Руководители группы социологических исследований готовят довольно обширный анализ, сравнивая работу нашего канала с тактикой других каналов и результаты эфира. Мы получаем картину того, как наш канал выглядел в контексте всего отечественного телевидения. Если мы в каком-нибудь «слоте» проигрываем, подробно анализируется политика конкурирующих каналов и делаются выводы. Мы первыми стали координировать работу аналитической социологической группы и канала во многом благодаря опыту профессора В.Вильчека.

Социологи делают нам контрольные цветные распечатки по анализу теленедели. Если цвет зеленый, значит все замечательно, а если появляется желтый или, не дай Бог, красный, настроение у всех отвратительное, все отпускают злые шутки. Но мы стараемся не доводить до красного цвета.

3. Если говорить о «качестве» как некоей художественной ценности программ, то качество на рейтинг никак не влияет. Мы стараемся просто ставить в сетку вещания более смотрибельный продукт. А наиболее смотрибельный — это не самый качественный, а тот, в котором есть потребность у аудитории. Например, у аудитории есть потребность в сатирических программах. Они имеют успех, и мы их ставим в сетку, хотя это большая боль всех каналов, потому что качественно такие программы почти ни у кого не получаются (может быть, только у авторов «Городка»). Но люди их любят. Хотят видеть юмористические программы, им это нужно. Так что прямой зависимости рейтинга и качества телепоказа нет.

ВСЕВОЛОД ВИЛЬЧЕК:

«А смотрят ли нас?»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ЕЛЕНА ПОБЕРЕЗНИКОВА

Елена Поберезникова. Первая ассоциация, которая возникает при слове «рейтинг», — ипподром. Рейтинг телевизионных передач того же происхождения?

Всеволод Вильчек. Не совсем. Есть понятие «генеральная совокупность». То есть население страны — для федеральных каналов, население регионов — для местных каналов... Вся потенциальная зрительская аудитория. Процент населения, смотревший данную передачу, и есть рейтинг данной программы.

Ни одна телевизионная компания не имеет своей рейтинговой службы, в том числе и ОРТ. Когда-то она появилась в «Останкино», потому что началось коммерческое вещание, началась рекламная деятельность и впервые задумались: «Кто и что смотрит?» Была поставлена задача: создать в стране службу, которая от простейших анкетных опросов — типа «Любите вы такие передачи или такие?» — перешла бы к более глубокому анализу.

Ведь то анкетирование, которое проводилось прежде, — это не рейтинги, а установки, ориентации, предпочтения... А рейтинг — это реальный просмотр. В 1992 году «Останкино» создало такую социологическую службу. Хотя мы понимали, что это неправильно, потому что обвинения в ангажированности обязательно будут. Подобные службы должны быть независимы и продавать свой товар. Так происходит сейчас. Мы покупаем данные социологических служб.

Е.Поберезникова. «Товар» всегда можно купить. Но, как известно, все имеет свою цену. Значит, если нужен «хороший рейтинг», наверное, именно он и покупается? Вас не пугает то, что вы, покупая этот товар, можете быть ввергнуты в заблуждение?

В.Вильчек. Безусловно, такая опасность теоретически есть. Вообще исследовать аудиторию сложно. У нас по мировым стандартам телевизионное измерение невозможно вообще. Мы делаем как бы невозможное.

Дело в том, что существует несколько способов изучения аудитории. Создается микромодель генеральной совокупности, так как вы понимаете, что опросить 148 миллионов человек, а может быть, и больше, невозможно.

Модель аудитории может составлять 1,5 тысячи семей, 3 тысячи семей, 6 тысяч семей — в этих пределах.

Для Москвы это 800 респондентов, то есть зрителей. Исходя из этого количества, можно полностью смоделировать население Москвы, пропорционально представив все слои, все типы населения, типы зрителей. Цифры должны быть достаточно большими, иначе будет трудно анализировать.

Каким образом делается во всем мире рейтинг? Ежедневно визитер опрашивает людей, включенных в так называемую выборку. Она может быть временной, а может быть постоянной — тогда это называется панельной выборкой.

Как можно опросить? Можно дать им программы передач следующего дня и затем, когда они отметили, что посмотрели, отдать на обработку. Можно по-другому. Существует специальный дневник, который представляет собой просто лист, разграфленный по горизонтали на пятнадцатиминутные отрезки времени. А по вертикали обозначены каналы. Получаются пятнадцатиминутные клеточки. И зрителю остается отмечать, в какие 15 минут что он смотрел.

Всеволод Вильчек — социолог, член Совета директоров ОРТ, руководитель социологической службы ОРТ.

Если это панельная модель, когда зритель постоянно занимается этим самоистязанием, ему стараются что-то платить. Хотя и здесь есть проблема. Прежде всего финансовая, и даже если бы деньги были, то зритель в этом случае быстро профессионализируется. Особенно если учитывать наш российский менталитет. Человек просто становится профессионалом телесмотрения. Он боится, что у него отнимут плату, если он не будет смотреть телевизор. Он не понимает, что социологу равно важно знать, смотрел он или не смотрел. Зритель начинает больше смотреть или больше отмечать. А это приводит к искажению информации. А в других случаях эта плата (а у нас платят 50 тысяч рублей на семью в месяц) кому-то кажется слишком маленькой, даже оскорбительной.

Другой способ — электронный. Аппарат — приставка к телевизору, пульт, где кодирован каждый канал, — фиксирует фактическое нахождение человека у экрана. Человек нажимает кнопочку — аппарат это фиксирует; выключает — тоже фиксирует. Компьютер все обсчитывает.

Есть еще телефонный опрос. Но он, во-первых, слишком завязан на память респондента, а во-вторых, может быть более-менее репрезентативен лишь в населенных пунктах с очень высокой степенью телефонизации: Москва, Питер, может быть, еще Нижний...

Кроме этих чисто технических моментов есть еще один. У нас очень высокий уровень преступности в обществе. Анкетер — это живой человек. Он должен побывать в заданной ему компьютером квартире. Понимаете, даже если исследование проводится в Москве, возникает масса трудностей.

Город разбивается на квадратики, пропорционально — спальные районы, престижные, непрестижные. Есть список улиц, домов, квартир. И вот этот бедный анкетер за какую-то мизерную плату стоит у кодового замка холодным осенним вечером... А ходить можно только вечером, когда люди дома. В три четверти квартир его сегодня просто не впускают: люди боятся. Идет невольное искажение выборки. Анкетеру приходится пускаться на самые разные ухищрения, чтобы информация была в какой-то степени достоверной. Кроме того, нужно заранее исключить криминализированные слои. Аппаратура дорогая, побьют... А ведь надо еще узнать, пьют или не пьют в семье, и так далее.

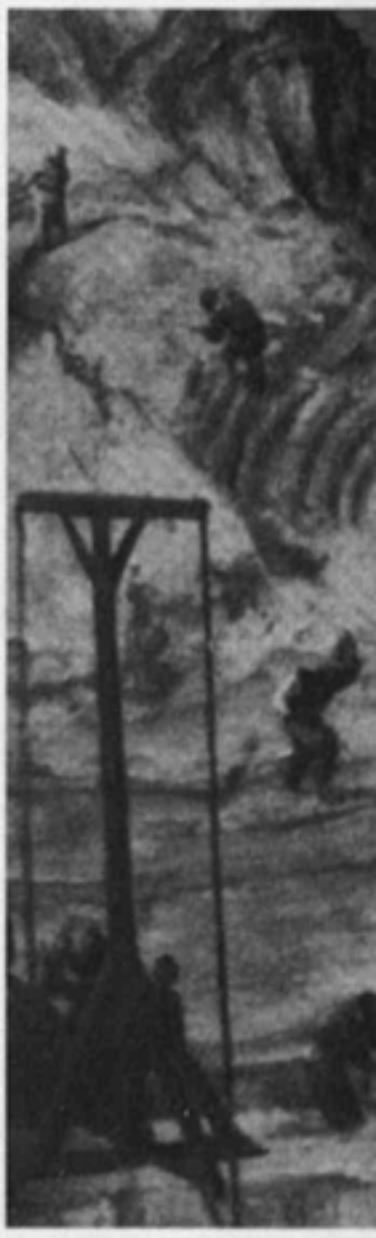
Разные методики дают разные рейтинги еще вот почему. «Ручные» методики, различного рода дневники, в большей степени фиксируют установку, а не восприятие. Посмотрел человек половину передачи — пишет: «Посмотрел». Это очень сильно завышает рейтинг. Электронный рейтинг всегда в полтора-два раза ниже, чем «ручной».

Мы знаем это. Нас не интересует абсолютный рейтинг. Нас интересует тенденция. Но при всем при этом из-за невольных погрешностей социологических служб у нас время от времени возникает тревога: «А правильно ли мы ориентируем компанию?» Не важно, по электронным или по «ручным» замерам. Нам главное дать ответ: популярна программа или нет. Популярность может быть разная. Важна тенденция.

Когда у нас возникает страх, что мы можем дезориентировать компанию, мы проводим контрольный опрос. Приходится делать гигантскую работу. Мы выбираем какой-то день, в который очевидна острая эфирная конкуренция и непонятна ситуация. Собираем большую команду, человек 30 — 40. Даем выборку, и они обзванивают москвичей, фиксируют: включен телевизор, не включен, на какой программе, сколько человек в семье, сколько телевизоров в семье.

Это невозможно делать постоянно — очень дорого и хлопотно. Нельзя звонить рано, нельзя звонить поздно, чтобы не разбудить людей, ни в коем случае нельзя их раздражать. Поэтому мы делаем это только в самых необходимых случаях и получаем своеобразный эталон точности. Мы успеваем таким образом опросить примерно 5 тысяч человек. Потом с этим эталоном сравниваем данные различных служб. И иногда убеждаемся: да, врут! Смотрим, постоянна ли эта ошибка.

Например, фонд «Общественное мнение» очень сильно завышает рей-



тинг «Смехопанорамы». Почему? Загадка. Но знаем, что завышает почти в два раза. Мы говорим им об этом, но они упорно в следующий раз опять завышают и говорят: «Ну, что поделаешь, такие данные».

Вот для таких случаев делаем контрольные замеры. Это происходит примерно раз в квартал. Мы анализируем данные различных служб. У нас есть две базовые службы, на которые мы более всего ориентируемся; анализируем, даем рекомендации. Постоянным измерением аудитории мы не занимаемся, только контролем, перепроверкой качества работы самих социологических служб.

Каждую неделю на летучке все руководители направлений получают так называемую социологическую карту недели. Для каждой передачи установлена своя планка, ниже которой она не должна опускаться. Если желаемый рейтинг на уровне этой планки или выше, то он обозначается зеленым цветом. Если провал, то цвет красный.

Е.Поберезникова. Красный цвет — это приговор?

В.Вильчек. Не совсем, но близко к этому. Это не значит, что мы всегда требуем высоких рейтингов. Это неправда, когда пишут, что рейтинги душат телевидение, коммерциализация задавила. Например, если «Симфонические тайны» — новая программа — имеет контрольный рейтинг 2, а получит 1,5, это нас удовлетворяет.

Передача должна иметь своего зрителя. Рейтинг может быть и 3 процента, и 60 процентов. Для разных программ — разная планка. Должна быть разумная система. В связи с «Симфоническими тайнами» — одни требования, а «Полем чудес» — совсем другие. Никто их не пытается уравнивать, требовать равных показателей. Но если в клеточке, где стоит программа о шедеврах Третьяковки, стабильно имеющая 4 процента, стояла аналогичная по теме программа, которая набирала полпроцента, то совершенно ясно, что должно остаться, а что должно уйти: предпочтение отдается программе, имеющей реальную аудиторию.

Мнение компании таково: мы можем потерпеть, если Юрий Лотман не набирает того рейтинга, что нам хотелось бы. Но все же в принципе мы хотим выпускать программы, которые смотрели бы. Иначе зачем их делать?

Вот был «Вокзал мечты» с Башметом. Мне лично нравилась программа. Но ее не смотрели. Рейтинг — ниже полпроцента. Пришлось заменять. Пошли программы «Встреча с оперой» и так далее.

Е.Поберезникова. Вот вы говорили о страхах. Испугались, проверили... И что изменилось?

В.Вильчек. У нас постоянные страхи. Вот, например, «Час пик». Прекрасно идет. Очень высокие рейтинги. Иногда чуть-чуть снижаются. А программа неровная. Рейтинг программы «Человек и закон», как правило, выше контрольного. А она, на мой взгляд, очень посредственная. Та же программа «Время». По-моему, на НТВ уровень информации гораздо выше, чем на нашем канале, изобретательнее, динамичнее. А рейтинг у НТВ меньше чуть не в два раза. Наши проверочные замеры подтверждают, в основном, данные социологических служб. Лишь по отдельным параметрам есть расхождения. Ну вот, по нашим данным, рейтинг старых отечественных фильмов социологические службы завышают чуть ли не в два раза. Мы к этому привыкли. Сказываются установки. Если нам показывают, что «Ирония судьбы...» в очередной раз набрала 35 — 40 процентов, то мы знаем, что это 20 процентов, не больше. Это не разоблачение, а уточнение. Поэтому время от времени такие уточнения проводить надо. И мы уже знаем, с какими службами дело иметь можно, а с какими не стоит. Мы знаем, есть службы, очень выгодные для нас. Они дают нам очень высокие рейтинги, очень лестные. Но мы их не покупаем, потому что нам не нужны ложные данные.

Например, служба Russian Reserves. Это английская служба. Они для нашей компании по европейской части России в январе дали долю — 67 процентов. Но мы-то знаем, что наша доля гораздо меньше. Это плохо поставленная работа, зачастую непрофессиональная. Что смешно, вот такой непрофессионализм зачастую принимается за ангажированность. Но в ан-

гажированности можно упрекнуть не нас, а службы, которые дают нам завышенные рейтинги. Сами мы предпочитаем информацию служб, которые дают нам самые жесткие, самые неприятные для нас рейтинги. Конечно, проверяем и эти данные. И если увидим, что рейтинг сильно занижен, мы откажемся и от них.

Нас часто обвиняют в ангажированности. Вот передо мной статья, напечатанная в «Труде». В этой статье Л.Николаев обвиняет ОРТ, что компания изгнала с экрана все передачи, которые хоть как-то обращены к интеллекту; что руководство ОРТ прибегло к испытанному методу: якобы использовало данные «тех социологов, которые без слов понимают суть задания»; что по данным другой, независимой от компании социологической службы, рейтинг программы «Под знаком π» был значительно выше, но программу тем не менее закрыли...

Да, Николаев подходил, показывал, вот, мол, данные такой-то службы в два и три раза выше. Никаких контрольных замеров мы не делали. Но мы уже по опыту знаем, что эта служба вообще дает завышенные данные.

Е.Поберезникова. Получается все-таки, что при закрытии программы рейтинг — самый высокий аргумент?

В.Вильчек. Нет, это чепуха. Ни одна передача не была еще закрыта только по причине низкого рейтинга. Но этот аргумент бывает решающим. Более того, даже в договорах записано, что «рейтинг данной программы не должен опускаться ниже определенного показателя».

Сейчас закрываем массу программ, дублирующих друг друга. Например, юношеские программы. Мы не забираем у них ни минуты времени. Просто предлагаем делать одну, но ежедневную программу. Если передача выходит реже раза в неделю, она должна быть событием, чтобы иметь право на существование.

То есть мы потребовали укрупнения — и только. Мне тут же последовало обвинение в ангажированности.

Е.Поберезникова. Но даже вы признаете, что рейтинг появился в связи с коммерциализацией телевидения. Ваша сверхзадача — привлечь рекламодателей.

В.Вильчек. Понимаете, в чем дело. Появление медиаметрии, то есть измерения аудитории, действительно связано с началом коммерческой деятельности. Хорошо это или плохо? По-моему, прекрасно, потому что впервые профессионалы телевидения заинтересовались, а смотрят ли нас? Телевидение ведь не имело обратной связи, потому что начальство не хотело знать, смотрят его или не смотрят. Письма — не показатель. Письма всегда можно подобрать и доказать с их помощью, что передача замечательная.

Рейтинги все-таки ограничивают произвол. Они при всех недостатках способны показать объективную картину. Значит, коммерсанты заставили нас обратиться к интересам аудитории. Коммерциализация эфира не в этом, она в том, что эфир перенасыщен развлекательными программами, программами дурного вкуса, бульварщиной...

Е.Поберезникова. Но ведь производители этих, как вы говорите, низкопробных программ, как щитом, прикрываются от критиков как раз рейтингом...

В.Вильчек. Конечно. Но рейтинг способен и здесь выявить тенденцию, не всегда приятную для производителя. Ладно, сделали какую-то «Клубничку» на РТР, сделал Николай Фоменко шоу с раздеванием. А рейтинга-то ожидаемого и нет. Или вот возьмите программы Э.Радзинского. У него первый цикл получил 25 процентов, сейчас — 20. Замечательная программа. Первый цикл — просто сенсация, сейчас сенсации не было, просто очень качественная работа. Программа Л.Филатова «Чтобы помнили» — ее уж никак не назовешь пошлой, низкопробной и тем более развлекательной. А рейтинг — высокий. А какие-то передачи, которые пользовались успехом, стали смотреть хуже. Например, у Э.Рязанова последнее время снизился рейтинг. «Серебрянный шар» Вульфа гораздо хуже идет. Ну что ж, со временем зритель устает.

Если «заваливается» программа, мы видим это по рейтингу и будем думать, что с ней делать. Это на пользу обществу. Мы должны знать, кто нас смотрит, что смотрят и сколько.

Е.Поберезникова. Это очень интересный вопрос — «кто нас смотрит?». Вы говорите: «интересы общества»... Это понятие гораздо шире, чем интересы компании. Если же стать на сторону компании, то надо признать, что ей гораздо выгоднее, если ее смотрят более богатые и благополучные зрители. Получается, что компании выгоден не просто зритель, даже массовый, а определенный зритель с толстым кошельком. А при чем здесь интересы общества?

В.Вильчек. Видите ли... Да, конечно, экономически компании выгодно иметь более молодого зрителя, более продвинутого, что ли, более приспособленного к сегодняшней жизни. Для нас это постоянная головная боль, потому что в нашей аудитории больше пенсионеров, чем у других, больше домохозяек, чем у других. Цинично говорить о «качестве» аудитории. Чем пенсионер хуже? И все-таки на НТВ или ТВ-6 аудитория помоложе. (Хотя в абсолютном количестве у нас зрителей все равно больше, чем у других каналов.) И нам нужны программы, способные привлечь и молодежь, и интеллигенцию. Но, учитывая социальную задачу Первого канала, мы считаем, что обязаны работать на всех.

Е.Поберезникова. А можно это объяснить с точки зрения интересов канала? Или это альтруизм?

В.Вильчек. Это не альтруизм. Наш канал — единственный, который смотрит вся Россия. Второй канал перекрыт частично. Поэтому... На ОРТ — тоже не звери. Здесь хотят не только деньги зарабатывать. Если говорить о прибыли, то мы никогда не сможем окупить такой канал, как наш, — никакой рекламой, никакими спонсорами. Он изначально создавался как социальный. Он слишком дорого стоит. Система связи очень дорогая. У нас 6 тысяч ретрансляторов, ржавого железа, которое надо поддерживать в рабочем состоянии. Окупить это чистой коммерческой деятельностью нельзя. Сократив аудиторию, мы можем потерять ее вообще. Хотя бы потому, что мы лишаемся будущего. 51 процент акций у государства, а с государственной оплатой вечная проблема. Государство должно понять: или мы окончательно перестанем работать на деревню, на глубинку, где нет покупателей, или оно должно помогать.

Е.Поберезникова. Но опросы вы проводите только по крупным городам.

В.Вильчек. Да, опросы мы действительно проводим исключительно в городах. Но уже собираемся запускать программу для села и думаем, как нам замерять сельскую аудиторию. Головная боль, как делать этот замер.

Рейтинг смещен в сторону городской аудитории. И в основном это московский рейтинг, потому что в Москве более жесткая конкуренция. Для рекламодателей это важно, хотя они уже требуют и общероссийский рейтинг. Иногда мы его получаем. Есть такая служба «Комкон-2», которая работает по общероссийской выборке. Сейчас появилась служба «Видеомар», тоже имеет общероссийскую выборку, мы начинаем покупать данные у них.

Но видите ли, они получают данные с большим опозданием и могут быть для нас интересны лишь стратегически. Мы специально им заказываем российскую выборку, это очень дорого, но ключевые регионы там есть. Сказать, что у нас действительно существует общероссийская выборка, включая село, я не могу. Но практически тенденции по всей стране одни и те же. Закономерности таковы: то, что популярно в Москве, то популярно и в регионах. Там конкуренции меньше, значит рейтинги выше.

Е.Поберезникова. А как относятся к власти рейтинга коллеги-профессионалы?

В.Вильчек. Сначала скептически, а сейчас внимательно изучают, сами требуют. Конечно, случаются скандалы, но они нечасты.

Мы сейчас снимаем с эфира программу «Провинциальные истории», опять же по причине низкого рейтинга. Понимаете, ну неинтересна регионам жизнь регионов. Им хватает местного вещания. Зачем им это нужно?

Мы сняли с эфира телекомпанию «Мир». Нашлись службы, которые сказали, что мы врем: они якобы набирают 6 — 8 процентов.

Все мы понимаем, что рейтинги могут врать, но тем не менее тенденции не врут. Запустили мы «Третьяковку» — рейтинга не было, стали рекламировать — рейтинг появился. Шел сериал «Элен и ребята» — хорошо шел. Запустили «Ники и его друзья» — провал. Авторы не верят, что провал.

Е.Поберезникова. Даже в том, что вы сказали, очевидны противоречия. Многое зависит от места программы в сетке. Некоторые передачи могут быть обречены на неуспех, если поставлены не в свое время.

В.Вильчек. Мы знаем, что утром максимальный рейтинг 3 процента в первый час. Далее картина в процентах следующая: 6, 12, 8... А в 20 часов — 60 процентов. Мы не требуем, чтобы передачи, идущие утром и вечером, имели одинаковый рейтинг. Названные проценты — потенциал. Мы хотим иметь хотя бы треть потенциала. Иногда — половину. Это от конъюнктуры, от традиций зависит..

Конечно, бывают и программные ошибки. Но поскольку мы всерьез относимся к критике, мы хотели бы иметь критику достоверную.

АНРИ ВАРТАНОВ

Цензор по имени рейтинг

Еще десять лет назад слово «рейтинг» не имело широкого хождения в обществе. Его знали одни социологи, которые, в свою очередь, тоже были мало кому известны. Даже самые невинные подсчеты — скажем, какую телепередачу смотрят больше, чем остальные, — вызывали в то время ярость. Всемогущий С.Лапин, долгие годы возглавлявший Гостелерадио СССР, любил повторять: нам не нужна социология ТВ, мы и без нее знаем, какие программы наиболее популярны.

Крах коммунистической идеологии и начало рыночных отношений дали весьма неожиданные результаты на ТВ. Рейтинг, прежде гонимый, в короткое время стал всесильным. Резкая коммерциализация эфира, бурное вторжение в него рекламы привели к тому, что для обеих сторон — платящей и получающей — главным критерием стал процент зрителей передачи, внутри которой проходили рекламные ролики. Необходимость регулярно определять этот самый рейтинг породила немало социологических фирм и служб, занимающихся подсчетами зрительской аудитории. Не обладая дорогостоящей техникой, аудиометрами, ведущими поминутную фиксацию включенных телеканалов (их, причем в пределах Москвы, используют лишь в НИСПИ — Новом институте социально-психологических исследований), они ведут подсчеты «вручную», с помощью анкетирования или даже телефонных опросов. И на основании этих довольно приблизительных данных делаются категорические выводы. В прямую зависимость от этих цифр ставят цены на рекламную минуту.

Нетрудно догадаться, что в этих условиях возникает почва для сведений не очень, мягко говоря, объективных. Причем нередко это делается вполне невинно: достаточно профессиональные специалисты умеют так поставить вопрос и провести такое сравнение полученных данных, чтобы заказчик был доволен.

Рейтинг в последнее время стал дубинкой, с помощью которой уничтожаются, выбрасываются из эфира неугодные программы. Иногда дубинка эта используется как верный инструмент в решении финансовых споров между телекомпанией-заказчиком и авторским коллективом. Об одном таком случае поведал А.Козлов, ведущий «Брэйн-ринга»: «Мы подали в суд

на ОРТ, и суд постановил взыскать с него задолженности по договорам на программы «Брэйн-ринг» и «Любовь с первого взгляда». Представьте себе, с этого момента у обеих передач резко упал рейтинг — по данным фонда «Общественное мнение», который работает для ОРТ. А по данным других исследований — никакого падения рейтинга!»[1]

Подобно последнему руководителю советского ТВ Л.Кравченко, который признался, что пришел выполнить волю президента, генеральный директор ОРТ С.Благоволин также выступил с охранительскими лозунгами: «ОРТ будет работать на стабилизацию нынешнего политического режима, альтернативы которому, я считаю, нет»[2]. И обещал накануне выборов в Госдуму, что ОРТ будет поддерживать определенные политические силы, «причем намерены делать это открыто».

Сказано — сделано. Поскольку 1 октября 1995 года истекал полугодовой срок первых контрактов, заключенных ОРТ с авторами отдельных программ, было решено не продлевать отношения с 67 (!) передачами. Формальных поводов для этого было два: чрезмерная дороговизна некоторых из них и низкий рейтинг. Причем рейтинг, придуманный в качестве обязательного норматива для программ того или иного жанра. Автором этой идеи оказался В.Вильчек. «Я был приглашен в компанию, — писал он в «Общей газете», — чтобы найти объективные и убедительные критерии отбора программ и размещения их в эфире... Система таких критериев чрезвычайно проста, является чисто социологической и не содержит вообще никаких субъективных политических цензов»[3].

Генеральный продюсер ОРТ К.Эрнст объявил «какую долю потенциальных зрителей он (телеканал. — *А.В.*) должен «оттягивать» от других каналов: ранним утром $^2/_3$, днем — половину и вечером $^1/_3$ аудитории. На этой основе был рассчитан контрольный рейтинг для каждой программы»[4]. Определение желанных долей было первой ложкой дегтя-субъективизма в бочку меда-объективности. Ведь утром параллельно с Первым каналом вещали такие сильные конкуренты, как «Свежий ветер» (на 5-м частотном канале), «С 7 до 9» (канал «2 х 2»), Российское ТВ, «ТВ-6. Москва». Днем довольно сильная программа тогда была у РТР и ТВ-6. Ну, а вечером все, в том числе и прежде неведомые 27-й, 31-й, 49-й, 51-й, каналы работали на пределе своих возможностей.

С учетом того, что даже самые «смотрибельные» программы вряд ли смогут преодолеть произвольно установленные для них рейтинговые барьеры, на ОРТ была введена система льготных коэффициентов для некоторых видов и жанров программ. Для детско-юношеского вещания, для культурно-образовательных передач, для публицистики. Коэффициенты были для всех одинаковыми: для «Взгляда» и «Пресс-клуба», «Мы» и «Дикого поля».

Но, полагаю, если уж надо было вводить поправочный коэффициент в определенные тележанры, то следовало бы делать это более дифференцированно, деля их не на два класса (популярные и непопулярные), а на значительно большее число, когда учитывались бы и различия внутри одного и того же вида программ, и существование их внутри цикла, регулярно выходящего в эфир (этим, скажем, еженедельные «Взгляд» или «Дикое поле» превосходят не имеющей никакой регулярности «Пресс-клуб»), и наличие такого откровенного «манка», как знаменитый ведущий (Э.Рязанов или, скажем, В.Познер), и т.д. Применяемые чохом ко всем «трудным» тележанрам коэффициенты отнюдь не лишали их неравенства, скорее даже углубляли его. А заодно и увеличивали долю субъективизма, с которым вроде бы призвана бороться рейтинговая теория построения телепрограммы.

---

[1] «Вечерний клуб», 1996, 21 марта.
В «Московском комсомольце» (1997, 10 апреля) появился материал под названием «Рейтинги: недостойная игра», в котором приводится немало конкретных примеров манипуляций с помощью рейтинга. Правда, все они в конечном итоге сводятся к тем же самым денежным интересам.
[2] «Общая газета», 1995, № 36.
[3] «Общая газета», 1995, № 35.
[4] «Коммерсантъ-Daily», 1995, № 176.

Принципы, сформулированные социологом, в руках чиновников превратились в скальпель, с помощью которого стала проводиться эфирная политика. Имея в руках такой универсальный, объявленный объективным инструмент, как показатели рейтинга, руководители ОРТ с легкостью расправились с неугодными им по каким-либо причинам программами. Закрытых передач хватило бы на два-три канала средней руки. Однако громкий скандал возник лишь по поводу трех программ: «Встречи с А.Солженицыным», «Версии» и «Иванов, Петров, Сидоров». Их авторы не стерпели произвола и стали давать интервью газетам и другим телекомпаниям, устраивать пресс-конференции. Отлучение от эфира Александра Солженицына, прикрытое ссылками на низкий рейтинг его передач, очень скоро обнаружило под собой политическую подоплеку. Ангажированному руководству ОРТ очень не нравилось, что великий писатель постоянно, причем с серьезными аргументами, критиковал тот самый политический режим, которому гендиректор не видел альтернативы.

Выкинув из сетки вещания почти семьдесят программ, которые не добирали проценты в спущенном сверху нормативном рейтинге, руководители ОРТ не нашли ничего, кроме «мыльных опер», им на замену. По признанию того же В.Вильчека, они «расчистили площадку», а «новостроек нет». Это сказано осенью 1995 года, но и весной 1997-го ситуация оставалась прежней. Подводя итоги двухлетия ОРТ, генеральный продюсер компании К.Эрнст из сделанного за это время чаще всего упоминает миниатюры для межпрограммного пространства «Русский проект» и «Сказки новой России». Еще хвалит кинопоказ, который действительно стал за это время лучше. Из собственного производства существует разве что «Моя семья», но о ней генпродюсер предпочитает даже не упоминать.

Удар рейтинговой дубинки пришелся не только по публицистике, которая не устраивала с политической точки зрения. Жертвой оказалась еще и вся культура[5].

Подводя итоги двухлетия существования ОРТ и вспоминая «культурный пейзаж» на Первом канале в 1994 году, до образования ОРТ, В.Кичин отмечал: «Ничего подобного больше на ОРТ нет. Вытоптано. И Эрнст толкует о «горизонтальном полете»? Да мы в пике вошли, если место Пушкина заняли такие «продукты многоразового пользования», как «Русский проект»[6].

Характерно, что в устах генерального продюсера ОРТ, который вроде бы не приветствует «тупую борьбу за рейтинг», главным аргументом правоты становится именно рейтинг: «Мы около года абсолютные лидеры эфира». «Из аутсайдеров (?! — *А.В.*) канал вышел в абсолютные лидеры зрительского внимания[7]». Аутсайдером «Останкино» никогда не было, хотя ему здорово доставалось от критиков. Не больше, впрочем, чем нынешнему ОРТ.

Один из выпусков «Пресс-клуба», посвященный взаимоотношениям телевидения и критики, начавшись с таких академических тем, как воздействие на аудиторию, свобода творчества в эфире и т.д., в итоге свелся к острому спору о рейтинге. В студию были приглашены звезды: Л.Якубович и В.Пельш, Л.Ярмольник и А.Масляков, А.Макаревич и Ю.Николаев, М.Ганапольский и Л.Новоженов. Их посадили в первые ряды, предоставив пишущей братии места в галерке. Выяснилось, что телезвездам одинаково ненавистны как журналисты и критики, так и социологи, указывающие проценты посмотревших их работы. М.Ганапольский и А.Масляков без обиняков заявили, что самым точным критерием их творчества является

[5] В «культуркиллерстве» ОРТ обвиняли со всех сторон: достаточно назвать выступления музыкантов Н.Петрова и С.Бэлзы в «Общей газете» (1996, № 50), литератора Ст.Рассадина в «Новой газете» (1997, № 7). Не раз об этом в газете «Труд» и журнале «Журналист» писал я. В своих публичных ответах К.Эрнст и руководитель пресс-службы ОРТ Г.Симанович грубо, с использованием откровенно враждебных культуре аргументов, отметали все упреки.

[6] «Общая газета», 1997, № 14.

[7] «Московские новости», 1997, № 13 и «Труд», 1997, № 50.

оценка из уст... собственной тещи. Л.Якубович, не скрывающий своей обиды на критиков, противопоставил им многотысячные толпы поклонников с цветами, которые встречают популярных телеведущих, когда те выезжают в провинциальные города.

Мельком прозвучали на «Пресс-клубе» иные аргументы — о том, что рейтинг обозначает количественные характеристики, в то время как критика — качественные; что программы-конкурсы «Мисс Грудь» или «Мисс» какой-нибудь другой пикантной части тела могли бы установить рейтинговые рекорды, что если каждый день показывать по ТВ лошадиную задницу, то и она стала бы легко узнаваемой и популярной, как звезды (эти слова В.Познера привели звезд в ярость). Но этим аргументам в отредактированной версии передачи не нашлось места.

В конце передачи был небольшой сюжет, посвященный новым аудиометрам (они их называют ТВ-метрами), которые стали внедрять сотрудники НИСПИ. Я встретился со специалистами, чтобы посмотреть апаратуру в действии. Мне это было в особенности важно потому, что эти социологи прежде, как и все их коллеги, занимались составлением телерейтингов «вручную». По сравнению с ТВ-метрами их прежние методы выглядят весьма приблизительными. Гигантские проценты — те самые две трети или половина от всей аудитории — в условиях более точных методов исчисления телерейтинга становятся поистине смешными.

Оттого что с применением ТВ-метров стала учитываться и детская аудитория (начиная с трехлетнего возраста), абсолютные проценты смотревших ту или иную программу, понятно, значительно снизились. Кроме того, ТВ-метры стали учитывать наряду с крупнейшими каналами еще и те, которые только нарождаются и занимают пока что не много места в эфирном «меню», а также кабельные сети, видеопросмотры и т.д. Их доля доходит до 10 процентов от всей аудитории.

И еще. При использовании ТВ-метров дается поминутная, даже посекундная разбивка аудитории каждой телепрограммы. Это приводит к немалому числу любопытных открытий. Программу «Время», например, как и в доперестроечные времена, смотрят неравномерно: где-то во второй половине передачи, когда речь идет о далеких странах, спорте и погоде, число зрителей резко увеличивается. То же самое происходит и в детской аудитории программы «Спокойной ночи, малыши»: наши ушлые крохи знают, что после назидательных прописей, которые идут в начале передачи, во второй половине будет фрагмент какого-нибудь превосходного мультфильма. В связи с этим число зрителей детской программы резко вырастает с началом анимационного фильма.

Или еще пример. Одну из передач «Мы» В.Познер посвятил творчеству В.Высоцкого. Все было живо, искренне до тех пор, пока некая ученая дама не стала рассматривать В.Высоцкого в высоком историко-культурном контексте, сравнивая его с... Пушкиным. Передача сразу же завяла, пошла в другом направлении, и даже опытный ведущий не смог вернуть ее в прежнее русло. Я решил проверить свое впечатление и спросил исследователей из НИСПИ, как смотрели программу «Мы» в этот вечер. К моей радости, выяснилось, что именно в те минуты, когда дама начала свои умствования, число зрителей резко сократилось.

К радости — потому что точная и бесстрастная машина подтвердила субъективные ощущения эксперта. Это, кстати, еще один ответ на бесцеремонные вопросы, на каком, мол, таком основании телекритики берут на себя право судить о том, что предназначено миллионам?! Кстати, у нас рейтинг экспертов практически не проводят, потому что не хотят усложнять себе жизнь. Жаль, что из средства профессионального совершенствования рейтинг превратился в основном лишь в рычаг привлечения богатых рекламодателей.

СЕРГЕЙ МУРАТОВ

Диктатура рейтинга

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ЕЛЕНА ПОБЕРЕЗНИКОВА

Елена Поберезникова. Рейтинг или, исходя из ваших выступлений в прессе, «диктатура рейтинга» — безусловное зло. Значит ли это, что вы вообще игнорируете рейтинги?

Сергей Муратов. Да нет, я с ними порой знакомлюсь для того, чтобы выяснить, как много зрителей собирает та или иная программа, хотя у каждого источника — свои цифры. А вообще-то рейтинги возникли как элемент коммерческого показа. Первая оплаченная реклама прошла по телевидению в США в 1941 году и стоила девять долларов. Американское телевидение изначально отказалось от правительственных субсидий и абонентной платы. В итоге США оказались единственной страной, где коммерческое телевидение утверждало себя в чистом виде. И именно здесь стало ясно впервые, что содержание и качество телевидения зависят от того, кто его оплачивает. Я сам это понял лишь несколько лет назад. Мои прошлые романтические взгляды на то, что телевидение — часть культуры, потерпели крушение. Теперь я точно знаю: будет или не будет телевидение частью культуры, зависит от того, кто оплачивает вещание — зритель, само государство или рекламодатель.

Наибольшую аудиторию собирают развлекательные программы и информация. В последние годы, впрочем, и информация в США все чаще становится похожей на развлечение. Интеллигентные зрители возмущаются. Но до них рекламодателю дела нет. И как бы высоко ни поднимался профессионализм американского телевидения — а он несомненен, — с точки зрения интеллектуальной, он остается «ниже уровня моря». По отношению к культуре это телевидение — в оппозиции. То, что нам говорили о достоинствах социализма, оказалось неправдой, но все, что нам говорили о недостатках капитализма, — правдой. Это и правда о коммерческом американском вещании с его безоговорочным приоритетом большинства перед меньшинством. Чем больше зрителей — тем дороже реклама...

Е.Поберезникова. И все же рейтинг — лишь инструмент изучения аудитории. Может быть, зло не в рейтинге, а в его трактовке.

С.Муратов. Конечно. Дело в том, какую роль ему позволяют играть в вещательной политике. На коммерческом телевидении эта роль — определяющая. Других аргументов, кроме абсолютного поголовья зрителей, для рекламодателя просто нет. Наиболее ощутимо мы это почувствовали у себя, когда частный капитал начал сращиваться с государственным, а мафиозная структура на ТВ достигла катастрофических размеров. Одно время я входил в Совет директоров «Останкино» и своими глазами наблюдал, как верстала сетка вещания. Например, возникал вопрос: «Сколько можно показывать «Любовь с первого взгляда», передачу, которую кто только не ругал». «Пожалуйста, вы можете ее отменить, — отвечал представитель редакции, — но тогда мы будем платить огромную неустойку согласно заключенному договору». И на этом обсуждение закрывалось. У телевидения не хватало денег — государственные субсидии составляли лишь пятую часть дохода. Рейтинг обладал решающим правом голоса. Правда, о качестве передач еще продолжали упоминать — время от времени приглашали телевизионных критиков на летучки и просили высказаться по поводу передач последней недели. Телевещатель оказывался в двусмысленной ситуации. С одной стороны, финансовый успех обеспечивал только рейтинг, а с другой — «уровень русской культуры падает».

Помню, как однажды руководство решило пойти навстречу критикам, и фильм С.Параджанова «Ашик-Кериб» поставили чуть ли не в 8 часов вечера. (Сами критики, конечно, возразили бы против подобной крайности.) В тот же вечер состоялась премьера развлекательно-криминальной рубри-

Рос. Государственная БИБЛИОТЕКА по искусству

ки «100 градусов по Цельсию». Ее поставили что-то в 12 ночи. И что же? «Ашик-Кериб» набрал 8 процентов зрителей. В час пик! Это был грандиозный провал. А развлекательные программы набрали 25 процентов, несмотря на позднее эфирное время. Что же получается? Публика желает смотреть развлекательный криминал, а замечательное произведение искусства смотреть не хочет. Для руководства все стало ясно о телекритиках — страшно далеки они от народа! И нечего их слушать.

Разумеется, в том, что массовые коммуникации обслуживают массовые вкусы аудитории, нет ничего зазорного. Несправедливей была бы обратная ситуация — абсолютная ставка на элитарное телевидение для ценителей. Все равно как если бы осуждать подростка за то, что тот не читает Толстого и Достоевского, предпочитая им комиксы и детективы. Но, заполняя эфир исключительно передачами на уровне комиксов и попсы, мы лишь усугубляем инфантилизм аудитории. Так что на упрек, что критики далеки от народа, можно было бы возразить, что далеки они не в большей степени, чем народ далек от культуры (в ее классическом понимании).

Е.Поберезникова. Но ведь существуют и достойные программы, которые вписываются в рейтинговую схему. Например, передачи Э.Радзинского о Сталине набирают отличный рейтинг...

С.Муратов. Набирают. Я сказал бы, в первую очередь фамилия Сталина набирает. Совсем не обязательно произведение, которое нравится всем, только в силу своей популярности должно быть антиподом культуры. Классический пример — Чаплин. Или Зощенко. Их творчество оказалось доступным на нескольких уровнях восприятия. Но эти исключения ничего не меняют.

Заимствование модели коммерческого вещания стало для нас разрушительным. Гораздо более разрушительным, чем, скажем, в Европе. Почему? С 1962 года наши зрители за телевидение не платили. Платило само государство. Но несмотря на абсолютно пропагандистский характер вещания, оно — в отличие от американского, где зрители не платили тоже, — включало в себя и пропаганду культуры. В том числе пропаганду русской классики, а не только произведений о преимуществах советского образа жизни. В лучшее эфирное время показывались замечательные спектакли, на телевидение приглашались лучшие режиссеры. С точки зрения наших писателей и художников, телевидение вообще возникло как инструмент культуры. Ираклий Андроников, Сергей Образцов, Виктор Шкловский, Владимир Саппак — почитайте, что они писали о миссии телевидения. Именно у нас — впервые в мире — появился самостоятельный учебный канал. Существовал Четвертый — Образовательный — канал. Даже в самые тяжелые времена на телевидении ставил спектакли отлученный от всех театральных сцен Анатолий Эфрос. Вели свои программы Наталья Крымова, Александр Аникст, Владимир Лакшин... И когда говорят, что у нас исчезло единое информационное пространство в эфире, это глупость. Пространство было не информационным, а пропагандистским. А вот единое культурное пространство существовало. Сегодня все это в прошлом. Не только диктатура идеологии, но и телевидение как культура. Вот почему настолько губителен для нас оказался рейтинговый тип коммерческого вещания.

Е.Поберезникова. И все же если развести «рейтинговое телевидение» и рейтинг как инструмент, нельзя ли им воспользоваться не только в интересах кошелька рекламодателя, но и в интересах общества?

С.Муратов. Сам по себе телескоп или микроскоп не изобретение дьявола. На Би-Би-Си один канал дополняет другой. В результате они охватывают всевозможные меньшинства — социальные, этнические... Если не делать тупую ставку на абсолютное большинство телезрителей, а иметь в поле зрения общество в целом, то эти меньшинства в свою очередь составят большинство, пускай не абсолютное. Просто это другая стратегия. При такой стратегии меняются и задачи социологического опроса.

Е.Поберезникова. Руководители, определяющие сегодняшнюю вещательную политику, приглашают Э.Радзинского, В.Вульфа, повторяют программы Ю.Лотмана...

С.Муратов. Они вынуждены это делать из-за негативной реакции в прессе.

Но в то же время генеральный продюсер ОРТ Константин Эрнст утверждает: «Одна из самых отвратительных претензий коммунистической идеологии — претензия на учительство». Но что такое просветительская миссия русской культуры, как не учительство? Или мы в коммунисты запишем и Гоголя, и Белинского, и Достоевского? И продемонстрируем тем самым свою претензию на невежество. При таких убеждениях обращение к Лотману — не что иное, как индульгенция. Говорят о необходимости разных рейтингов для различных жанров. Но кто будет устанавливать эти планки? Делить передачи на выгодные и необходимые? Кто из наших великих мыслителей входит в руководство хотя бы одного из каналов? Телевидение в руках политиков и коммерсантов.

Е.Поберезникова. С того момента как эфирное время стало товаром, все рассуждения о культурной миссии потеряли смысл.

С.Муратов. Но когда Ирена Лесневская основала свою коммерческую компанию, она привлекла Э.Рязанова, Л.Филатова, Е.Евтушенко... И первое, что сделала, — совершенно дурацкую передачу «Астрологический прогноз». Отлично понимая, что она дурацкая. Она ее продавала, чтоб на эти деньги готовить программы, которые отстаивала еще в прежнем «Останкино», программы, несущие культуру. Парадоксальная ситуация. Березовскому такое и в голову не пришло бы. Но, открыв свой собственный канал, Лесневская столкнулась с жутким сопротивлением: ей не хотят давать рекламу. Однако она не сдается. Не могу сказать того же об Игоре Малашенко. На НТВ он создал лучшую в наших условиях информационную империю. Но когда на том же канале выходит еще и «Империя страсти», Малашенко тем самым доказывает, что он профессиональный политик. И не более того.

Е.Поберезникова. Но, может быть, выход — в многоканальном вещании? Если каналов будет 50 — 60, а не пять-шесть, найдется и такой, который соберет 8 процентов поклонников Параджанова...

С.Муратов. Это не обязательно. Ведь все каналы могут показывать одно и то же. Хотя все же число каналов — это, конечно, возможность выбора. Каждый зритель выбирает программу по своему вкусу, за что и платит. Такая ситуация в США существует уже продолжительное время. Коммерческое вещание все более уступает место подписным каналам, за которые платит аудитория. И тут мы возвращаемся все к тому же: зритель либо платит за те каналы, которые выбирает, либо соглашается — совершенно бесплатно — подчиниться диктатуре политиков или коммерсантов.

Евгений Евтушенко предложил ОРТ телецикл «Поэт в России больше, чем поэт» — антологию отечественной поэзии, где он сам выступает как увлеченный и талантливый проповедник. Это редкая акция. Что делает Первый канал? Отвергает. Русская поэзия ему на подходит. Как и Александр Солженицын. Зато Валерию Комиссарову эфир предоставлен. Тот — изобретательный журналист, делал незаурядные репортажи, но когда начал излагать свое мировосприятие, то обнаружил невероятную пошлость, не считая неумения просто-напросто говорить по-русски. Правда, его «Клуб откровенных мужчин» — речь идет о нем — выходил на Третьем канале, который прежде мало кто смотрел. ОРТ предоставило ему свой эфир — у его программы «Моя семья» тут же появились поклонники. А когда ОРТ решило от нее избавиться, было поздно: поднялся рейтинг. Они сами попали в ловушку принципа, который провозгласили. Это и есть мышеловка рейтинга.

Е.Поберезникова. Так в чем же, на ваш взгляд, выход из этого положения?

С.Муратов. В абонентной плате за телевидение — и общественное, и государственное. Как это и происходит во всем мире. При такой стратегии рейтинг будет значить не больше, чем он значит. И еще: необходимо ввести систему двойной оценки, то есть принимать в расчет не только отношение сиюминутного большинства зрителей, но и уровень профессионального мастерства и художественного вкуса создателей телепрограмм. Тогда рекламодателям придется остаться наедине со своей мудрой формулой: «А теперь давайте встанем на четвереньки и посмотрим на проблему с точки зрения публики».

КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ

Одиль Мат, Гаспар Дюмарше и «мягкий» рейтинг

Госпожа Одиль Мат и господин Гаспар Дюмарше — персонажи, как вы могли догадаться, вымышленные. Я с ними познакомился случайно, читая интервью известного французского публициста Бернара Пиво, ведущего одной из самых удачных телепередач Франции об искусстве — «Бульон культуры». Возможно, сам Пиво их и выдумал, точнее — обозвал. Ведь это фонетические трансформации (разумеется, французские) двух ключевых слов современного телевизионного катехизиса — audimat («одимат») и parts du marché («пар дю марше»). Первое обозначает механизм фиксации масштабов аудитории той или иной передачи (программы или канала в целом), второе — долю числа зрителей, приходящихся на ту или иную передачу, по отношению к общему количеству смотревших телевизор в данное время.

Теперь понятно, почему эти вымышленные персонажи столь могущественны. Интервью, с которого я начал, посвящено всесилию Одиль и Гаспара, способных выкинуть из эфира любую программу, которая им придется не по вкусу. Бернар Пиво — знаменитость, его «Бульон...» входит в число самых популярных передач о культуре, демонстрируется он по Второму государственному каналу Французского телевидения, но и здесь по отношению к нему жесткость Одиль и Гаспара (иронично представленных как супружеская пара) остается в силе. Ведь именно они устанавливают законы, по которым та или иная программа попадает в эфир в определенные дни, время суток или исчезает вовсе.

Какие здесь существуют «пороговые» значения?

В мировой практике они весьма различны. В качестве крайнего примера можно привести франко-германскую телекомпанию «Арте». Она вещает только в вечерние часы, но даже в «прайм-тайм» ее аудитория колеблется в узком промежутке между одним и двумя процентами. В наших условиях подобный канал давно был бы ликвидирован. Но в том и секрет, что финансируется он полностью из государственных бюджетов двух стран и призван обслуживать ту часть зрителей, которая не удовлетворена усредненным телевизионным вещанием. Потенциальный масштаб такой аудитории — от 3 до 5 процентов. «Арте» пока удалось отвоевать из них только половину, поскольку остальные либо не включают телевизор вообще, либо параллельно смотрят отдельные интересные программы и на других каналах.

Телевидение выводит кино за пределы культуры. На «нормальном» канале для сохранения эфира планка не должна опускаться ниже 50 процентов средних показателей для данного канала, данного дня и времени. Самое трудное — выбрать передачу, которой следует дать «фору».

Тем временем интеллигенция продолжает негодовать. Бернара Пиво можно понять. Его позицию разделяют многие деятели культуры на Западе и на Востоке. Но не считаться с супругами-садистами (садистами и по отношению к создателям передач, и по отношению к аудитории) нельзя...

У нас соответствующих персонажей во всей их красе пока нет. Их изображают (и занимают их место) крошечные, но многочисленные (как водится, англоязычные) монстры — «рейтинги». Они бывают разные. Особую, слегка скабрезную популярность в свое время получили «вялые», или «мягкие», рейтинги. Думаю, что такие ассоциации возникли у творческой общественности не случайно. Демонстративным «снижением» она стремилась смягчить травму систематического изнасилования.

Благодаря рейтингам отечественные телекомпании пытаются узнать сами (а чаще — доказать другим), кто, сколько и как их смотрит. Нет ни-

чего легче опровержения одних рейтингов ссылками на другие. В абсолютном значении они нередко расходятся до противоположного. Недавняя (правда, не очень громкая) перепалка, связанная с оценкой масштабов аудитории нового канала REN TV, тому наглядное свидетельство. Ирена Лесневская обвинила одну из рейтинговых компаний, определивших рейтинг канала REN TV в 1,3 процента, в необъективности, и составители рейтингов отвечали ей через газету.

Но попробуем задуматься над тем, что же на самом деле могут обозначать рейтинги, как они соотносятся с Гаспаром и Одиль?

Что и как показывают отечественные рейтинги?

Сразу скажу, что и Одиль Мат — система электронного замера масштабов аудитории — не всесильна. Она не позволяет определить, смотрят ли телевизор на самом деле, слушают издали или просто автоматически включают, перебазируются на кухню, а перед уходом на работу забывают выключить. Неясным остается и то, сколько членов семьи или их гостей находятся перед «ящиком».

Это ошибки механические. С «человеческим фактором» ситуация оказывается значительно сложнее. Не случайно многие отечественные социологи считают, что на нашей почве технически «чистые» методы вовсе работать не будут: как только люди узнают, что к их телевизорам подключен механизм, позволяющий определить, что́ они смотрят, так они тут же из чувства долга вовсе перестанут выключать аппарат и, памятуя о тесте на благонадежность, начнут отдавать предпочтение демонстрациям президента, правительства и парламентариев.

Под рейтингами у нас чаще всего подразумеваются просто результаты социологических опросов (что неправильно: их реальная природа та же, что и у Одиль). Многие из них — особенно те, что проводятся систематически, — касаются исключительно жителей Москвы, реже — Петербурга. И одно это уже сразу фальсифицирует всю картину реальной телевизионной аудитории. Во-первых, в Москве больший, чем где бы то ни было в России, сам выбор программ, во-вторых, здесь принципиально иной по возможностям парк телевизионных приемников, в-третьих, вкусы москвичей, как показывают хотя бы результаты любых выборов, разительно расходятся с пристрастиями жителей даже Московской области, не говоря об отдаленных районах России.

Тем не менее и московские рейтинги в чем-то поучительны. Они показывают относительную величину аудитории той или иной программы или передачи, фиксируют «перетекания» зрительской массы с канала на канал. Проводя опросы по аналогичной выборке постоянно, можно определить, какого рода репертуар москвичи смотрели или стали смотреть больше, а какой — меньше. На этом основании можно делать определенные выводы и при формировании программ... регионального московского вещания (или, цинично, вещания национального, если для руководства того или иного канала имеет значение исключительно реакция в пределах Садового кольца). При этом абсолютные цифры лишены какого бы то ни было реального значения. Разовые опросы, охватывающие большие пространства, теряют всякий смысл, коль скоро их не с чем сравнивать.

Внутри каждого рейтинга высчитывается и доля аудитории, приходящаяся на передачу, программу или канал. Конечно, она имеет относительное значение только в пределах данного опроса. Сам по себе этот показатель даже более важен для определения успеха или неудачи той или иной передачи, нежели «прямой» процент аудитории от общего числа опрошенных, хотя он и меньше влияет на «первопричину» распространения замеров аудитории — рекламодателей. 5 процентов могут составить более половины всех «полуночников» и менее одной десятой общего числа телезрителей в «прайм-тайм». Тем не менее для оценки популярности той

или иной программы сравнительные значения могут быть очень поучительными.

Важно и то, с кем и как конкурирует подвергнутая рейтинговой оценке передача. В одном контексте, по соседству с суперпопулярными программами соседних каналов, успешными можно считать единицы процентов, а в другом — на «пустом» фоне — для этого потребуются десятки.

Таким образом, даже в нынешнем своем весьма сомнительном качестве рейтинги продолжают оставаться индикаторами успеха. Однако для понимания того, чем и как этот успех (или провал) генерируется, одних цифр, конечно, мало. Здесь может помочь лишь более детальный анализ типа передачи, ее характера и жанра, «имиджей» ее участников или исполнителей. Это уже задача исследовательская, а не сугубо прагматическая. Составителям программ ее решение, как правило, не нужно вовсе, более того, оно рискует разрушить существующую систему координат. Ведь именно она создает распространенную иллюзию, что практики все знают (и потому так часто ошибаются).

Виртуальная реальность

Если существующая система рейтингов при соответствующей научной обработке может дать интересные и по-своему показательные результаты, то как практический инструмент, позволяющий оценить потенциальную эффективность рекламы, она, строго говоря, не годится вовсе, хотя именно с этой целью — давления на рекламодателей — используется.

Не годится она не только по внешним причинам, в силу широко распространенной фальсификации данных под нужные результаты, но и по причинам сугубо техническим: оценка абсолютных масштабов аудитории бессмысленна в силу несовершенства механизмов измерения, к тому же — и это, пожалуй, самое главное — в организации потребительского рынка есть свои особенности. Они таковы, что основная часть денег сконцентрирована у исключительно небольшой части населения. Три «новорусские» семьи эквивалентны десяткам тысяч обычных граждан. Стало быть, чтобы определить реальную покупательную способность аудитории той или иной телепрограммы, нужно проводить специальные «нерейтинговые» опросы, которые содержали бы данные не столько о количестве зрителей, сколько об их «качестве», иными словами — о благосостоянии каждого из них.

Зная условный характер рейтингов и понимая, как сложна серьезная обработка результатов (когда действительно необходимо разобраться, что же на самом деле происходит), телекомпании и рекламные агентства весьма откровенно фальсифицируют данные в борьбе против конкурентов. Возможности для этого чрезвычайно широки. Естественно, каждый из каналов работает на повышение собственного статуса в ущерб остальным. Первый и самый распространенный способ «возгонки», не связанный с какими бы то ни было опросами, — завышение размеров совокупной потенциальной аудитории канала.

Если технические возможности сигнала оказываются очевидно ограниченными, в ход пускаются легенды о распространении передач по региональным и местным каналам эфирного и кабельного телевидения, проконтролировать которые, учитывая масштабы страны, нереально. Далее вступают в силу механизмы ретрансляции на базе реальных или вымышленных спутников.

Наконец, из десятков продаваемых различными фирмами рейтингов фиксируются исключительно наиболее выгодные для телекомпании значения. Я уже не говорю о тех весьма нередких случаях, когда публикуемые цифры берутся «с потолка» или в ходе «редактуры» изменяются вплоть до противоположных по звонку издателя или контролирующего его конгломерата.

Идеалом в этом плане представляется создание «своей» социологической службы, которая будет поставлять только оптимальные рейтинги. Но, зная, кто и в какую сторону трансформирует рейтинги, несложно опять-таки получить не абсолютные данные, а сравнительную картину того, как меняется и распределяется телеаудитория. Разумеется, всегда полезным оказывается описание методологии опроса, того, каким именно способом получен результат.

В качестве анекдотического примера здесь можно привести уже старые данные весьма серьезной французской службы «Медиаметри», которая, выполняя очередной заказ, «доказала», что недавно появившуюся в нашем эфире зарубежную радиостанцию слушает... более половины населения. Этот фантасмагорический результат был «начислен» сугубо математическим способом: ежедневные замеры аудитории давали цифру от 7 до 10 процентов, данные за неделю (7 дней) суммировались, и получалась искомая виртуальная реальность. Не надо быть особым специалистом, чтобы понять источник фальсификации: масса слушателей вовсе не увеличивалась, а, скорее, повторялась ежедневно.

Еще большие парадоксы мы обнаружим при анализе программной результативности рейтингов. Если Одиль Мат и Гаспар Дюмарше хоть и безжалостны, но неподкупны, строги и справедливы, то «мягкий» рейтинг послушно сгибается при малейшем дуновении номенклатурных или меркантильных сквозняков.

С одной стороны, есть программы, которые демонстрировались, демонстрируются и будут демонстрироваться абсолютно независимо от рейтингов. Если вы думаете, что речь идет о просветительском вещании, то глубоко ошибаетесь. Вечной индульгенцией обладает официальная политическая пропаганда, впрочем, абсолютно не эффективная, если ее никто не смотрит.

На противоположном полюсе оказываются наиболее популярные программы, которые и борются между собой, завоевывая массы. Они сохраняют свое место, пока их смотрят, и по экономическим и конъюнктурным обстоятельствам нередко «перепрыгивают» с канала на канал.

Наибольшие проблемы связаны со всей промежуточной зоной — теми программами, передачами, фильмами, аудитория которых подвержена значительным колебаниям, не всегда точно улавливаемым рейтингами. Здесь чрезвычайно много загадочного и практически не исследованного. В таких случаях необходимы и тонкие измерения зрительского внимания («запоминания» просмотренных передач), и фиксация вариаций аудитории, ее восходящей или нисходящей динамики. Ведь известны случаи, когда программа, начав почти с нуля, за месяц-другой выходила в лидеры. И наоборот: со временем аудитория многих некогда популярных шоу стремительно падала. Правда, если они и снимались с эфира, то по совсем другим причинам, хотя и со ссылкой на рейтинги.

Таким образом, Одиль Мат и Гаспар Дюмарше в нашем доморощенном варианте представляются не столько террористами, приводящими в ужас руководство каналов и службы программ, сколько наемными убийцами, услужливо выполняющими грязную работу. Без всяких на то объективных оснований они помогут уничтожить любую неугодную программу, а при необходимости захватят в свои виртуальные сети и могущественного рекламодателя. Они напоминают лису Алису и кота Базилио, работающих по указаниям очередного Карабаса-Барабаса с помощью не только мягкого, но и гибкого рейтинга.

— Он меня посчитал!
Из мультфильма

СЕРГЕЙ ФОМИН

Цифры большие и малые

В самом явлении рейтинга нет ничего, присущего исключительно современному телевидению, просто слово это пока необычно и оттого кажется загадочным.

Но рейтинг как отношение публики к той или иной телепередаче существовал всегда, только не всегда он выражался столбцами статистических сводок. «В прошлые годы рейтинг определялся просто — мешками с письмами зрителей. Пришло десять мешков на передачу — значит, она состоялась. Один — что-то не так. А полмешка — полный провал». (Игорь Кириллов, из интервью еженедельнику «7 дней».)

Всем журналистам известно, кто пишет письма в средства массовой информации, в том числе и на телевидение, и каким кошмаром было в те самые прошлые годы для сотрудников редакций, согласно постановлению ЦК, отвечать на каждое. Тем не менее, сделав поправку на специфичность психики, как теперь говорят, «респондентов», можно было признать такой метод достаточно объективным.

Запретительство прошлых лет тоже выражало рейтинг, только более узкой группы людей, но зато таких, какие могли принимать решение «пущать» что-нибудь на экран или «не пущать». Он измерялся на эмоциональном уровне и назывался «есть мнение».

Сейчас же слово «рейтинг» вылезло из узкопрофессионального оборота, и им, как и словом «секвестр», стали дразнить журналистов.

Высоким или низким рейтингом той или иной программы оправдывают ее существование или прекращение такового, ссылаясь на то, что телевидение сегодня зависит от рекламодателя, который хочет, чтобы о его товаре узнало как можно больше телезрительских масс, раз уж он отдал деньги за его пропаганду.

Но у высокого или низкого зрительского рейтинга той или иной передачи есть одна главная причина — зритель, вернее, его сложившаяся уже привычка регулярно смотреть телевизор. Причем подавляющее большинство делает это примерно с 19 до 23 часов. И что бы ни показывали в это время по телевизору, рейтинг будет неизбежно высок. Замените «Поле чудес» чем-нибудь другим, и сначала пойдут «возмущенные письма», потом наступит период адаптации, а через полгода рейтинг новой программы достигнет тех же самых показателей. Если, конечно, новая программа будет скроена по основным меркам прежней. В противном случае период адаптации просто будет несколько большим.

Но рисковать, я думаю, никто не станет. Раз смотрят, ну и пусть смотрят.

Сейчас телевидение выжимает из зрителя последние потенциальные возможности его внимания. Надо сказать, что большое завоевание прошедших лет — сформировавшаяся привычка зрителя включать «ящик», чтобы увидеть «что-то интересное». Прежнее, тоталитарное, телевидение держалось на футболе и хоккее, телеспектаклях, некоторых сериалах и паре, не больше, передач «со зрителями». Все остальное время было просто проверкой технической возможности передавать сигнал, а в творческом отношении — умения вбивать в сограждан руководящие идеи.

Но вместе с тем на новом уровне телевидение вновь стало монотонным, причем эта монотонность увеличивается с ростом числа каналов. В Москве их, не считая платных, можно в зависимости от района и типа телевизора принять около одиннадцати. И все они, по сути дела, устроены по одному

принципу — это мини-модель Первого. Причем чем лучше у канала передатчик, чем больше зрителей он охватывает, тем больше становится похож на ОРТ, потому что эта модель так или иначе апробирована и не позволит рисковать деньгами, вложенными в телепроизводство.

На телевидении сейчас почти нет места эксперименту. Одни программы сменяют другие, но заранее можно почти угадать, по какому принципу эти новые будут построены. Другое дело, что этих типов стало больше, чем десять лет назад. Появляются любопытные авторские придумки, но все они задавлены общей атмосферой монотонности. Телевидение сегодня движется вширь и туда же тянет зрителя. Его внимание «разбегается», а не концентрируется. Может быть, положение изменится, когда наступит предел для чисто технического приема новых каналов.

Зритель привык к тому, что́ он получает, и его привычка — залог той самой рейтинговости. Впрочем, общество сейчас ищет стабильности и привычности почти на уровне подсознания, и любые эксперименты, в том числе и на телевидении, вызовут его недоверие.

Общество, но не отдельный человек. Ему-то лично, как ни странно, нужно разнообразие. Являясь непременным зрителем передач для всех, он стремится найти в телевизионном пространстве и нечто такое, что мог бы там увидеть только он один. Или узкая группа его ближайших единомышленников. Этот эффект сегодня эксплуатирует платное телевидение, предлагая специализированные каналы. Но тут рейтинг измеряется поштучно — количеством подписчиков.

Хочешь быть самим собой — плати денежки.

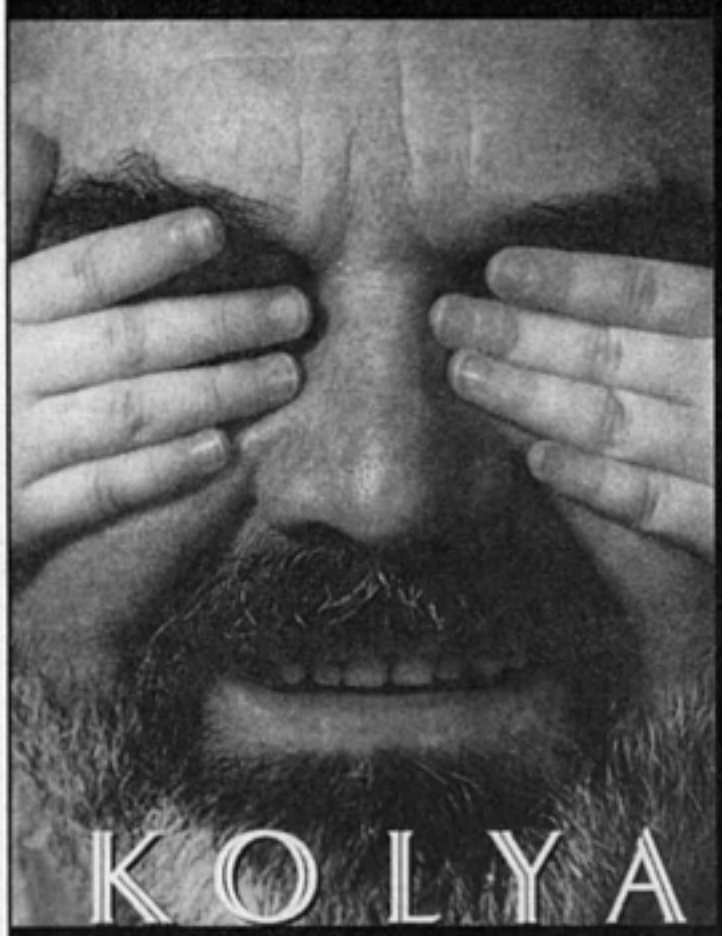
Поиск этого индивидуального зрительского интереса можно продолжать. Для этого, конечно, потребуются более трудоемкие исследования, но зато пресловутая реклама в таких программах будет идти более направленно.

Есть, как говорится, мнение, в данном случае, обывательское, что цифрами рейтинга можно манипулировать в угоду заказчику. Но тем не менее продажные законы рынка отрицают подлоги такого рода. Заказчику-телеканалу нужна истинная картина зрительского внимания, потому что она нужна, в свою очередь, заказчику-рекламодателю. У него есть конкретный товар, те же самые, извините, средства вспоможения женскому организму, и ему важно, чтобы их покупали не воображаемые среднестатистические, а конкретные женщины. И поэтому социологи, составляющие рейтинги, заинтересованы в объективности своих исследований. В противном случае к ним никто не обратится с подобным заказом.

А вообще-то все эти простые и сложные проценты — дело, которое в своих тонкостях интересует только специалистов. Все знают, что летом на юг неминуемо поедет больше людей, чем зимой. Но только тем, кому нужно их перевозить, важно по возможности с точностью до одного человека учесть, на сколько именно больше.

Впрочем, телевидение не самолет и не поезд. Ведь число зрительских мест перед телевизорами практически не ограничено...

Р Е П Е Р Т У А Р



KOLYA

ЮРИЙ БОГОМОЛОВ

Киллер — брат киллера

По аналогии с фильмом Алексея Балабанова «Брат» припомнилась история, некогда рассказанная Шукшиным. Она называлась «Брат мой».

...История давно минувших дней про то, как победительный горожанин похитил у своего деревенского родственника любовь. Точнее, надежду на взаимность. Не нарочно, конечно. Скорее по причине стечения обстоятельств и темного наваждения...

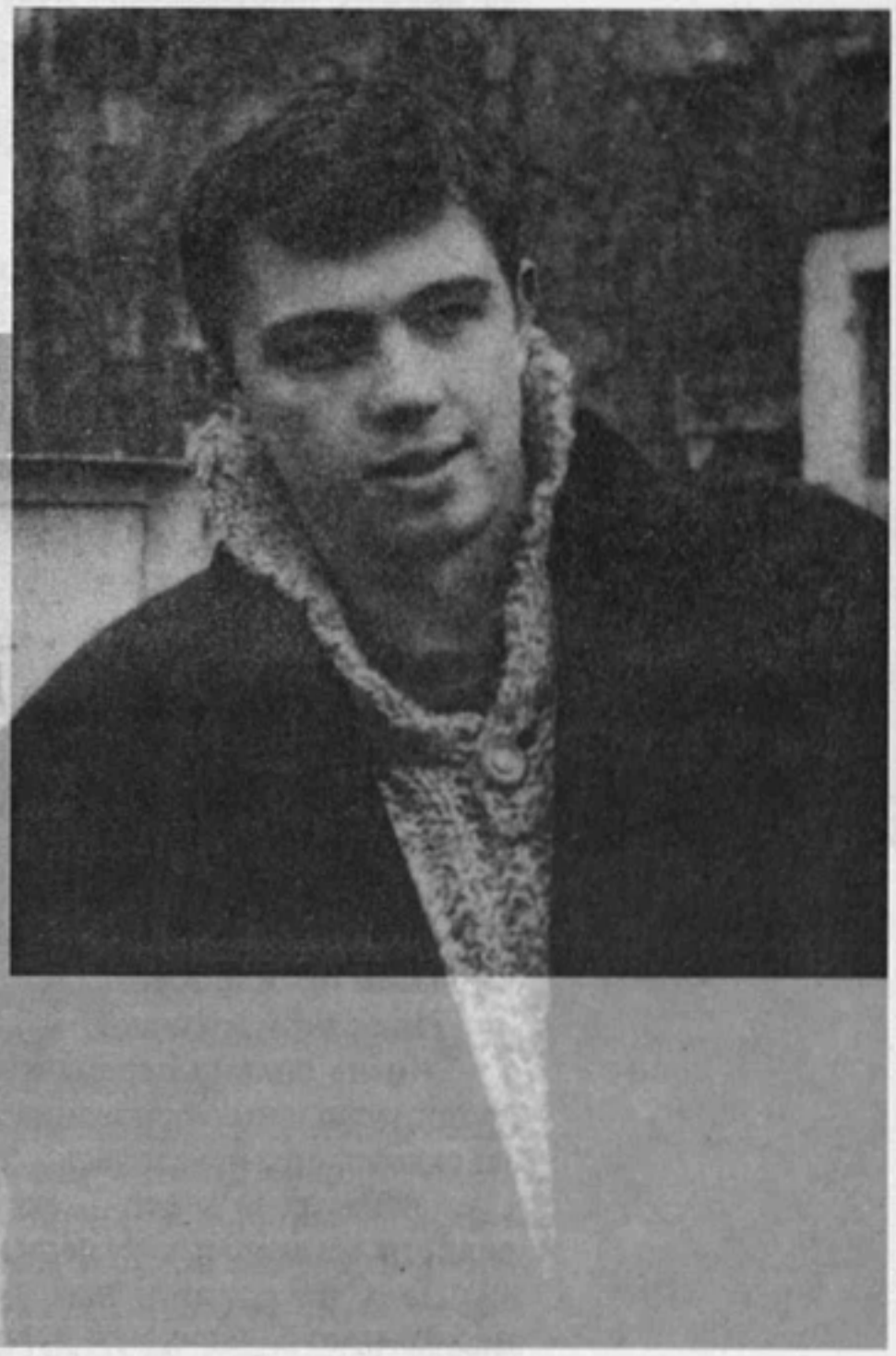
Как водится, краденые поцелуи не пригодились счастливчику — задами уходил из деревни, словно вор.

Шукшин как бы говорил: «Брат мой...» А обделенному герою ничего не оставалось, как досказать: «...Враг мой».

...То была еще притча о том, как Город обесценивает Деревенскую Непосредственность.

Сегодня уже речь о том, как город обессиливает и, возможно, обезличивает всякого более или менее волевого человека. Не город вообще, а город эпохи только-только народившихся рыночных отношений.

Питер обессилил и обезличил старшего Багрова. Профессиональный киллер на поверку оказался мокрой тряпкой, висящей на плече у преданного им брата.



Другое дело, что хищнику-мегаполису не по зубам оказался Багров-младший... Так — впереди Москва, на пути в которую мы и расстаемся с киллером — братом киллера.

То, что столица его выпотрошит и размажет по какой-нибудь из своих многочисленных стенок или в прямом, или в фигуральном смысле, сомнения у зрителя не должно оставаться. Такова логика,

«Брат»
Автор сценария и режиссер **А.Балабанов**
Оператор **С.Астахов**
Художник **В.Карташов**
Композитор **В.Бутусов**
Звукооператор **М.Беловолов**
В ролях: **С.Бодров-младший, В.Сухоруков, С.Письмиченко, Ю.Кузнецов**
«СТВ»
Россия
1997

во-первых, жизни, во-вторых, фильма. Или наоборот?..

Воды и в самом деле за последние лет пять утекло много: деревня стала другой, город — тоже... И не по внешнему складу — по стилю, по атмосфере... Или, как сегодня принято говорить, по качеству ауры.

Открыточный Питер в картине Балабанова всего лишь обрамление того града, что состоит из грязных подворотен, облупленных стен, темных подъездов, базарных пятачков, запущенных жилищ...

Если попробовать изобразить карту города сразу после просмотра фильма, то она в воображении зрителя должна нарисоваться следующим образом. В центре — лютеранское кладбище. Непосредственно к нему прилегают рынок, дискотека, киллерский офис с компьютером и секретарями-телохранителями, вокруг лепится скопище домов-склепов, разбавленное дворами и проулками... Перепоясано все это неряшливое пространство маршрутом товарного трамвая «Желание» — этого ангела-хранителя балабановского героя.

Что же касается Невы с ее державным течением и прочими архитектурными красотами, то все это периферия, окраина и, может быть, даже предместье того самого «Петра творенья», о котором один из героев мимоходом пробросил: «Город красивый, но провинция...»

Стало быть, реальная топография Петербурга вывернута наизнанку. Фильмом прежде всего.

Или самой жизнью?

Жизнь сильно переменилась и в своих моральных основаниях. Можно сказать, что исказилась...

— Все из-за денег, — ворчат моралисты минувшего времени.

Деньги и вправду значат сегодня несравнимо больше, чем прежде. Это афганскую войну начала идеология. А чеченскую — именно деньги. Они же и закончили войну — в регионе понадобился мир, чтобы качать нефтедоллары.

Из-за долларов похищают людей в Чечне, за доллары их освобождают. А в Иерусалиме дороги, ведущие к храму Гроба Господня, — сплошные торговые ряды.

Оказалось: все чего-то стоит, всему есть цена. Даже бескорыстию.

Но за деньги люди идут не только на обман, а и на подвиги. Как, например, герой еще не снятого фильма Александра Зельдовича и Владимира Сорокина «Москва». Он украл чемодан, набитый долларами, хорошенечко его припрятал... А пытка ему выпала страшная — через задницу с помощью автомобильного насоса в него задули две атмосферы воздуха. И он не раскололся...

Как ни крути, а это подвиг, испытание не только для тела, но и для духа, который затем долго и мучительно из него выходил.

После того как все утряслось, и трупы врагов героя пронесли мимо него, и он, наконец, смог достать из тайника свое несметное богатство, то первое, что сделал, — купил регистрацию и официальную церемонию заключения своего брачного союза сразу с двумя невестами. Теперь он может позволить себе роскошь пренебрегать старыми нравственными законами и сочинять новые моральные установления.

Из всего этого вроде следует, что Бог свободного человека не Правда и даже не Любовь, а Деньги.

Вот только осталось выяснить, что такое Свободный Человек...

...Действительность новая, а прием, посредством которого она «откупоривается» в фильме «Брат», достаточно древний и затертый от частого употребления.

Стоит чуть абстрагироваться от облика главного героя (его исполнил Сергей Бодров, артист уже в какой-то степени эмблематичный для своего поколения), от самой постсоветской реальности, как легко все свести к многократно апробированной схеме: в испытуемую среду погружается герой, в меру простодушный и достаточно цельный. В результате проявляется характер, проясняется действительность...

Это схема фильма «Я шагаю по Москве», «Мимино». Или — вспомним для примера еще более архаичную картину — «Человек идет за солнцем».

Вроде бы — где вода и где имение, а между тем...

Во всех случаях и при всех обстоятельствах лирический герой занимается пионерской работой: первооткрыванием мира. При нем что-то вроде лирического посоха. Идущий за солнцем наставляет на прозаическую действительность разноцветные стеклышки, шагающий по Москве шагает в ритме песенки про летний дождь и хорошее настроение.

Данила шагает по Питеру в ритме песенок из репертуара «Наутилуса». А Бутусов с его агрессивной тоской для героя — солнце, за которым он идет по дороге, обращая внимание на частности бытия: на клипмейкера, скомандовавшего «фас» охранникам, на бесприютную и забавную наркоманку, с которой он «оттопыривался», на розничного торговца Гофмана, рискнувшего опровергнуть своей жизнью пословицу «Что для русского здорово, то для немца — смерть», на вагоновожатую, что его приютила, на тех, кого «мочил», на тех, с кем «мочил», и т.д.

Город-муравейник населен спивающимися бомжами, лицами кавказской национальности, музыкантами, наркоманами, киллерами и прочим людом. Здесь на одном этаже отмечают чей-то день рождения: милая молодежная компания, бренчат на гитаре, в гости наведался сам Бутусов, лидер «Наутилуса», а этажом ниже убивают...

Там одна компания, здесь другая... Можно идти в гости, а попасть на бандитскую разборку. Можно и наоборот. А можно успеть сделать и то и другое, как это удалось нашему герою.

Эдакая вседозволенность и смешивает все карты.

Проверенные на практике лекала, сколь бы ни казались универсальными, не безотказны. Лирическое сознание в качестве ключа подходило как нельзя лучше для понимания советской реальности, тотально регламентированной и страшно пересушенной идеологией. Тогда довольно было на съемочной площадке добавить немного света, толику цвета, изменить ракурс, ускорить или замедлить бег человека с киноаппаратом, смочить мостовые (так, чтобы они слегка бликовали) — и рассеивались тучи, и открывался горизонт, и объяснялся внутренний мир героя того времени...

Наконец, обнаруживался некий смысл повседневного бытия... Он состоял в том, чтобы оживить и одушевить этот малоприспособленный для жизни советский материк. И кое-что из этого мартышкиного, а также Сизифова труда получилось, если мы так живо ностальгируем по отдаляющейся от нас во времени советской цивилизации.

Сегодня лирика глухо молчит в ответ на сакраментальный вопрос: зачем живем, куда бредем?

Старая лирика — все о прошлых надеждах и былых самообольщениях.

Новая — о чем-то потустороннем, метафизическом...

Старая — открывала глаза... Новая — затыкает уши.

Старая — служила коммуникации... Новая — самоизоляции.

Претензии не к поэтам и бардам. Претензии к самой лирической «методе». Она по природе слишком ограничена в своих возможностях. Советское время их сильно потратило.

Лирика ведь нам добрый спутник, когда индивидуальное сознание только-только пробуждается. Тут она — квалифицированный гид и добрая гувернантка.

Тогда ее звездный час. В бардовской песне был час Окуджавы, Визбора, Кима... В кино — Хуциева, Калика, Рязанова, Соловьева...

Самое большее, на что она способна, — подвести человека к черте, за которой начинается темная бездна индивидуального и массового подсознания, где человечество предпочитает надеяться на руководящие указания Фрейда и его контрагентов в кино — Феллини, Бергмана...

...Уже калатозовские «Журавли» балансировали на краю бездны. Вероника даже нечаянно оступилась — она было бросилась, как раньше говорили, в темный омут страсти, но вовремя очнулась, возвратившись под распростертое над праздником победы светлое лирическое небо со стаей журавлей в вышине.

«Неотправленное письмо» стало осознанным путешествием за лирический горизонт, но обернулось сплошным физическим и душевным страданием.

Были и другие попытки. Словно пытки. Иногда успешные — Тарковский, Сокуров, Муратова... Но в основном советское кино год за годом «вытаптывало» пятачок лирического сознания, нещадно его эксплуатируя. Оттого это кино и кажется сегодня бесконечно инфантильным и слишком усталым. Хотя делали его люди несомненно взрослые и талантливые.

Представим себе на минуточку, что Пушкин в своем творческом развитии ограничился бы лирической рефлексией, снова и снова варьируя и множа лицейские стихи...

На подобное самоограничение оказались обреченными «дети оттепели». Сначала их развитие притормозила Идеология, а потом и Метод. И неизвестно, что больше застопорило и обесплодило шестидесятников.

Теперь-то можно сказать с высокой степенью уверенности: лирический сомнамбулизм. Уж больно кажется затянувшимся мировоззренческий кризис мастеров постсоветской культуры в пору, когда сама идеология «приказала долго жить». Все стоящее, что было снято после перестройки до наших дней, — это либо доругивание с Системой «на лестнице», либо более или менее искреннее оплакивание своей, художника, укороченной судьбы, либо жесткое, по обыкновению страшно сатирическое отторжение новых «правил игры»... Взять хотя бы «Сны» Карена Шахназарова или «Ширли-мырли» Владимира Меньшова.

Правда, есть и новые веяния. «Орел и решка» Георгия Данелия — это попытка прибегнуть к лирике как к посреднику для налаживания добрых отношений с новорусской действительностью.

«Кавказский пленник» Сергея Бодрова-старшего, в сущности, то же самое: попытка-пытка подняться на крыльях лирического мироощущения над бездной кровавой войны...

«Полет» получился не очень убедительным.

Наутиловские «Крылья» — это тоже воздухоплавательный аппарат. Брату Даниле он сгодился, чтобы вознестись над криминально-рыночным бытием. Но не только для этого.

...Почему Данила как киллер покруче своего старшего брата Вити (В.Сухоруков)? Потому, думаю, что он *душевнее*. Ну и в каком-то смысле — духовнее. У него на боку под свитером компакт-плейер, а в ушах вечная музыка — бутусовские хиты.

Некоторые из рецензентов иронизируют: что-то лирики в загоне, что-то киллеры в почете...

Между тем, если верить «Брату» Балабанова, это противопоставление — ложное. Удачливые наемные убийцы сегодня просто обязаны быть душевными ребятами. Достаточно понаблюдать, как душевный Данила расстреливает тех, на кого ему указывает пальцем старший брат, и тех, кто ему лично не нравится. Он это делает без истерики и надрывов. Готовится к убийству спокойно, размеренно... В кадре воспроизведены две технологические операции. Одна по изготовлению глушителя на ствол. Другая — патронов с разрывной начинкой. Стреляет он без промаха и без моральных затруднений. И ровно по необходимости. Ему убить человека легче, чем его потом схоронить.

Наизнанку, стало быть, вывернуты не только топография Питера, не только узнаваемая сюжетная коллизия (парень из нашей деревни переплевывает по части жестокосердия парня из нашего города) — наизнанку вывернута и сама мораль.

И выясняется, что перелицованная лирика может пригодиться в ус-

ловиях, где человек человеку и не брат, и не друг, а волк.

Проблема только в том, чтобы иметь ее не в сердце, а сбоку, на компакт-диске, в компакт-плейере, из которого получилась замечательная выносная модель сердца, работающего в режиме, автономном от самого человека.

Этот парень в момент, когда мы с ним расстанемся на тракте Петербург — Москва, нам все еще симпатичен, но немец Гофман прав — он пропал как человек.

Человек пропал, но нашелся Город — некая анонимная сила, аккумулирующая волю и души пропавших людей.

И потому, наверное, все больше мегаполисы становятся истинными героями фильмов, авторы которых по мере своих возможностей пытаются поставить диагноз новому времени.

Интерес к среде, осознание ее как самостоятельной силы — знак переломного времени. «Брат» Алексея Балабанова с этой точки зрения — не оправдание и не обличение ни героя, ни его времени. Это всего лишь попытка диагноза. Что уже, впрочем, немало.

«Анна Каренина» *(Anna Karenina)*
По роману Льва Толстого
Автор сценария **Бернард Роуз**
Режиссер **Бернард Роуз**
Оператор **Дарин Окада**
Художник **Джон Мир**
Музыка из произведений **Сергея Прокофьева, Сергея Рахманинова, Петра Чайковского**
В ролях: **Софи Марсо, Шон Бин, Альфред Молина, Миа Киршнер, Джеймс Фокс, Дэнни Хьюстон и другие**
Warner Bros. — Icon Productions
США
1997

ЛИДИЯ МАСЛОВА

Woody Allen's Anna Karenina

В отношениях фильма и критики случается гармоничная ситуация, когда довольно пассивное критическое эхо, ничего не объясняя и не растолковывая, помогает тем не менее измерить всю глубину непонимания и неадекватности, воплощенные в картине. Из неопределенного ворчания, которое вызвал в американской прессе фильм Бернарда Роуза «Анна Каренина», вырисовывается одна главная претензия: в отношениях Анны и Вронского не хватает настоящей страсти, такой, какая описана у Толстого. То есть, переводя на язык злобного памфлета (которым аборигены обычно приветствуют заграничную «клюкву»), мыло пенится недостаточно хорошо. Упрек справедливый, но, на мой взгляд, не принципиальный, не выходящий за рамки частной придирки: вместо того чтобы обсуждать скучные превратности переработки одного из самых выдающихся произведений XIX века в

пилотный выпуск «мыльной оперы», было бы более конструктивно несколько сместить угол зрения и рассмотреть не слишком удачный роман толстовских героев как своеобразное отражение не менее злополучного «романа» американского режиссера с русской литературой. Не составляет особого труда (внимательно ознакомившись с первоисточником) понять и почувствовать, почему Анне Аркадьевне не живется с мужем. Но вот понять, почему американцам не живется спокойно, скажем, с Джейн Остин, сестрами Бронте, «Унесенными ветром», Генри Джеймсом, Диккенсом в конце концов, а то и Шекспиром, не представляется возможным. Неодолимая тяга закрутить интрижку с каким-нибудь более или менее бородатым русским классиком у самых темпераментных деятелей западной культуры иногда приносит такие отчаянные плоды, как экранизация Роуза.

По-видимому, находясь под воздействием этого fatal attraction, будучи загипнотизированным романтическими представлениями о необыкновенной русской культуре, довольно трудно сохранять в полной мере не только режиссерскую самостоятельность, но и критическую ясность зрения. Ничто так не парализует умственную деятельность и не сковывает творческую потенцию, как пиетет, не выработанный самостоятельно, а внушенный извне. Именно такого рода пиетет говорит, например, в рецензентке «Сан-Франциско Кроникл», обрушивающейся на пижонский обычай вставлять в названия экранизаций имя автора: «Что это за «Анна Каренина Льва Толстого»? Можно подумать, что существует еще чья-то «Анна Каренина». Вуди Аллена, что ли?» (Всевозможных «Дракулу Брэма Стокера» и «Франкенштейна Мэри Шелли» стерпели и даже «Ромео и Джульетту Вильяма Шекспира» проглотили, а на Leo Tolstoy терпение лопнуло: как можно стричь русское национальное достояние под общую голливудскую гребенку!) То ли с очень тонким намеком, то ли чисто случайно язвительная пуристка попадает в самую точку — теперь, благодаря Б.Роузу, действительно существует натуральная, развесистая «Анна Каренина Вуди Аллена» (если считать «Любовь и смерть» Аллена его «Войной и миром»).

Первое, что поражает в картине и сразу настраивает на абсолютно несерьезный лад, — выражение лиц актеров, точнее, неестественность и наигрыш, какие редко встретишь даже в самых чопорных костюмных экранизациях американской и европейской классики. Фильм открывается крупным планом Альфреда Молина в роли Левина. Он пожирает глазами катающуюся на коньках Кити: странно, что лед не плавится, — такие волны страсти исходят от жгучего черноглазого брюнета, немного неожиданного среди российских снегов. Тем более что и сама Кити в интерпретации режиссера — перезрелая девка на выданье, и, очевидно, ни катанье, ни длинные пробежки по дворцовым анфиладам (любимый вид спорта русских дворянок) не помогают в борьбе с одолевающим ее сексуальным томлением.

Едва начинаешь привыкать к итальянской наружности Левина, как появляется Вронский... Это надо видеть. Вуди Аллен умрет от зависти: даже деревенский идиот Бердыков в «Любви и смерти» не улыбается с таким беспредельным жизнелюбием, как Шон Бин — Вронский. Наверное, он радуется, что теперь его кинокарьера выйдет на качественно новый виток — еще бы, такая большая, можно сказать, центральная, роль в экранизации самого Tolstoy. (Теперь осталось только Бэтмена сыграть.) Хорошо еще, что Бин, трезво оценивая свои возможности, даже не пытается симулировать сверхъестественное обаяние и сексапильность рокового героя. В этом плане за двоих старается сын Джона Хьюстона и по совместительству режиссер Дэнни Хьюстон. Стива Облонский — его первая роль со словами, впрочем, как раз слова-то для него совершенно несущественны: с кем бы и о чем бы он ни говорил, его хитрющая физиономия и вкрадчивый голос сохраняют одно выражение, которое иначе как развратным не назовешь.

Понятно, что один из секретов неувядающей привлекательности русского мифа кроется в сочетании неимоверной духовности и изрядной порочности (от вульгарного бытового пьянства до вдохновенного адюльтера). В фильме эти два полюса находчиво представлены в лице двух братьев

(жаль, что не близнецов, — это было бы очень концептуально), Константина и Николая Левиных. Волоокий Константин столь благонравен и так любит косить, что режиссер решил отождествить его с автором романа. Делается это тонко и постепенно. Самых проницательных зрителей сразу настораживает, что повествование ведется от лица Левина. Подозрения крепнут, когда в финале довольный Вронский со словами «Я — развалина» уезжает в Сербию и Левин мудрым взглядом провожает его поезд, трогающийся со станции Ясная Поляна. После этого Роуз вносит окончательную ясность, показывая, как Левин пишет свое имя на последней странице рукописи: «Лев Толстой». Смысл этого оригинального хода не очень понятен, тем более что неоднозначность духовных исканий толстовского персонажа и его взаимоотношений с автором начисто ускользнула от постановщика. Зато образ Николая, настоящего русского монстра, явно поразил его воображение. Покрытый какими-то вмятинами и рубцами наподобие Франкенштейна, Николай хамит, буйствует и демонстративно тискает свою сожительницу. Он носит красную рубаху и связан с *коммунистами*. Упоминание о них в романе, очевидно, было одной из самых приятных находок для режиссера. Иронию, с которой говорит о коммунистах Вронский, и досаду, с которой опровергает эту глупую выдумку князь Серпуховской («Никаких коммунистов нет»), Роуз списывает, наверное, на цензурные соображения или буржуазную ограниченность графа Толстого. Как же в России и без коммунистов?

Не воспринял режиссер и толстовский намек, будто специально адресованный будущим иностранным интерпретаторам и его романа, и вообще русской литературы. Намек содержится в описании русских забав некоего иностранного принца: «Были и рысаки, и блины, и медвежьи охоты, и тройки, и цыгане, и кутежи с русским битьем посуды. И принц с чрезвычайною легкостью усвоил себе русский дух, бил подносы с посудой, сажал на колени цыганку и, казалось, спрашивал: что же еще, или только в этом и состоит весь русский дух?» Судя по всему, Роуза, с не меньшей легкостью усвоившего русский дух, подобные вопросы не посещали — скорее, сожаление, что небольшой метраж (чуть более полутора часов) не позволил ему как следует развернуться насчет медведей и битья посуды. В фильме практически нет ни одной настоящей оргии — так, валяются какие-то голые тела наутро после попойки по случаю окончания скачек (Вронский от огорчения валяется одетым).

В этом карикатурном вертепе только Каренины (Софи Марсо и Джеймс Фокс) выглядят нормальными людьми. Правда, странноватая челочка Анны поначалу вызывает смутное беспокойство (у Толстого говорилось не про челочку, а про завитки на шее), но, в общем, она дополняет жалобный облик героини. Если бы не окружающий балаган, грустноглазая Марсо была бы вполне сносной Анной Карениной, слишком стройной и откровенно французской, но по-своему трогательной.

Только один раз режиссеру удается поставить достойную пару в идиотское положение — когда во время решительного объяснения по поводу супружеских обязанностей Каренин валит жену на кровать и задирает юбку. Потом, правда, опомнившись, что он не коммунист какой-нибудь, берет себя в руки, и изнасилования, которому уже все обрадовались, не происходит. А жаль: это был бы, по крайней мере, поступок — не со стороны Алексея Александровича Каренина, а со стороны Бернарда Роуза. Более несуразной с таким новшеством картина уже не стала бы, но режиссер как минимум дал бы понять, что способен на какое-никакое творческое переосмысление и индивидуальное ви́дение, а не только на робкое выковыривание изюма из толстовской булки.

Главная проблема Роуза и ему подобных режиссеров средней руки не в том, что они не в состоянии вникнуть в потаенные глубины русской души, а в том, что в свой технический прогресс они верят все-таки больше, чем в русского гения. Они не понимают вроде бы очевидного: как бы далеко ни продвинулись технологии, их изобразительный кинематографический арсенал все равно несопоставим с толстовским словесным арсеналом и никакие комбинированные съемки, и никакая компьютерная графика не помогут изобразить падение Анны

под поезд более эффектно, чем это делает Толстой с помощью обыкновенных слов. Эффектно — в самом прямом, зрелищном смысле. Вероятно, Роуз читал «Анну Каренину» в таком переводе, который обнадежил его и вселил уверенность в своих силах: чего тут особенного — перекрестилась и сиганула, как в воду. Режиссер честно и прилежно вставляет в эпизод самоубийства ретроспекцию: маленькая Анна стоит на берегу и собирается купаться. Наверное, если спросить его, что он сам-то имел в виду, он скажет: «Ну как же — вот ведь написано...» и даже, может быть, процитирует сцену наизусть, а потом расскажет, как он долго думал, чтобы как можно аккуратней и буквальней все это воплотить. И, в общем-то, жестоко упрекать его в бессмысленности механического повторного описания того, что уже описано Толстым, — как жестоко ругать ребенка, решившего обвести пожирней и раскрасить поярче дедушкину фотографию.

Приятно, конечно, что на Западе есть люди, искренне балдеющие от great russian culture, пусть даже они по обыкновенной инерции восторгаются не столько Россией и русскими, сколько мифом, передающимся из поколения в поколение. В этом смысле последняя «Анна Каренина» вполне способна доставить целых два удовольствия: мелкое — от ощущения своего превосходства над «не въезжающими» иностранцами и крупное — от умиления славной потешной Россией, с таким невинным простодушием воссозданной на экране.

СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ

Апокалипсис — сегодня?

«Нигде» ***(Nowhere)***
Автор сценария **Грегг Араки**
Режиссер **Грегг Араки**
Оператор **Артуро Смит**
В ролях: **Джеймс Дювол, Рейчел Тру, Кэтлин Робертсон, Натан Бекстон и другие**
Desperate Pictures, Blurco, Why Not Productions
США
1997

Сразу после выхода на экран своего предыдущего фильма — «Проклятое поколение» (оно же «Поколение игры «Дум», Doom Generation[1]) — Грегг Араки сказал, что эта лента — вторая часть трилогии о Teen Apocalypse — «тинэйджерском апокалипсисе». Первой служил фильм 1993 года «Вконец затраханные» (Totally F***ed Up), а завершающей частью стал показанный в Санденсе и выпущенный на экраны летом 1997 года фильм «Нигде».

[1] Об этом и других фильмах Грегга Араки см. статью С.Кузнецова «Три цвета поколения судного дня» в «Искусстве кино», 1997, № 1. — *Прим. ред.*

Это действительно завершающая часть трилогии, почти что синтез первой и второй картин. Использовав многофигурную композицию «Вконец затраханных», Араки окончательно распрощался с относительным реализмом своих первых фильмов, продолжив начатую в «Проклятом поколении» линию сюрралистически поп-культурного зрелища. Результатом стал, по собственному признанию Араки, «самый амбициозный фильм трилогии», в котором дюжина подростков трахаются и ревнуют, смотрят телевизор и галлюцинируют, принимают экстази и сидят на игле, убивают и умирают в экстравагантных костюмах и причудливых декорациях. Последнее немаловажно: первые пятнадцать минут фильма, пока зритель еще не успел разобраться в хитросплетении сюжета, ему остается в основном любоваться работой Патти Подеста («Парк Юрского периода») и Сары Джейн Слотник (масса независимых фильмов: «Тяжелый», «Открытки из Америки», «Река травы» и т.д.). Но постепенно начинаешь разбираться в сюжете, в центре которого находится Дарк Смит (вечное alter ego Араки — Джеймс Дювол), его чернокожая подруга-бисексуалка Мел, ее младший брат и множество их общих друзей, живущих нигде — то есть в Лос-Анджелесе[2], пьющих кофе по утрам, трахающихся днем, принимающих экстази вечером и отправляющихся на вечеринку ночью.

Композиционно все это напоминает подростковый телесериал, что полностью соответствовало замыслу Араки, делавшего, по его собственным словам, «кислотный» «Беверли Хиллз 90210». Чтобы подчеркнуть сходство с этим популярным сериалом 90-х, Араки пригласил снимавшихся в нем актрис — Кэтлин Робертсон на одну из главных ролей (любовницы Мел по прозвищу Люцифер) и Шанен Дагерти на эпизодическую роль. Эпизод, кстати, характерен точным подбором актеров: звезда «Проклятого поколения» Роза Макгоун попадает в компанию двух телезвезд — Треси Лордс из подросткового же сериала «Мэлроуз Плейс» и Шанен Дагерти, но девушки проводят на экране только несколько минут: как из-под земли появившийся зеленый монстр-пришелец обращает их в пар своим широкоствольным излучателем.

Среди остальных актеров — Кьяра Мастроянни и Деби Мазар (две жестокие садо-мазохистки), Кристина Эпплгейт (звезда сериала «Замужем, дети есть»), Джейсон Симмонс (играет самого себя — Teen Idol, звезда «Спасателей Малибу») плюс несколько телезвезд в эпизодах. Все в согласии с принципом, сформулированным еще в период работы над «Проклятым поколением»: «будто вечером ты заснул у телевизора и тебе приснился кошмар, до отказа наполненный теми лицами, которые ты только что видел по ящику»[3].

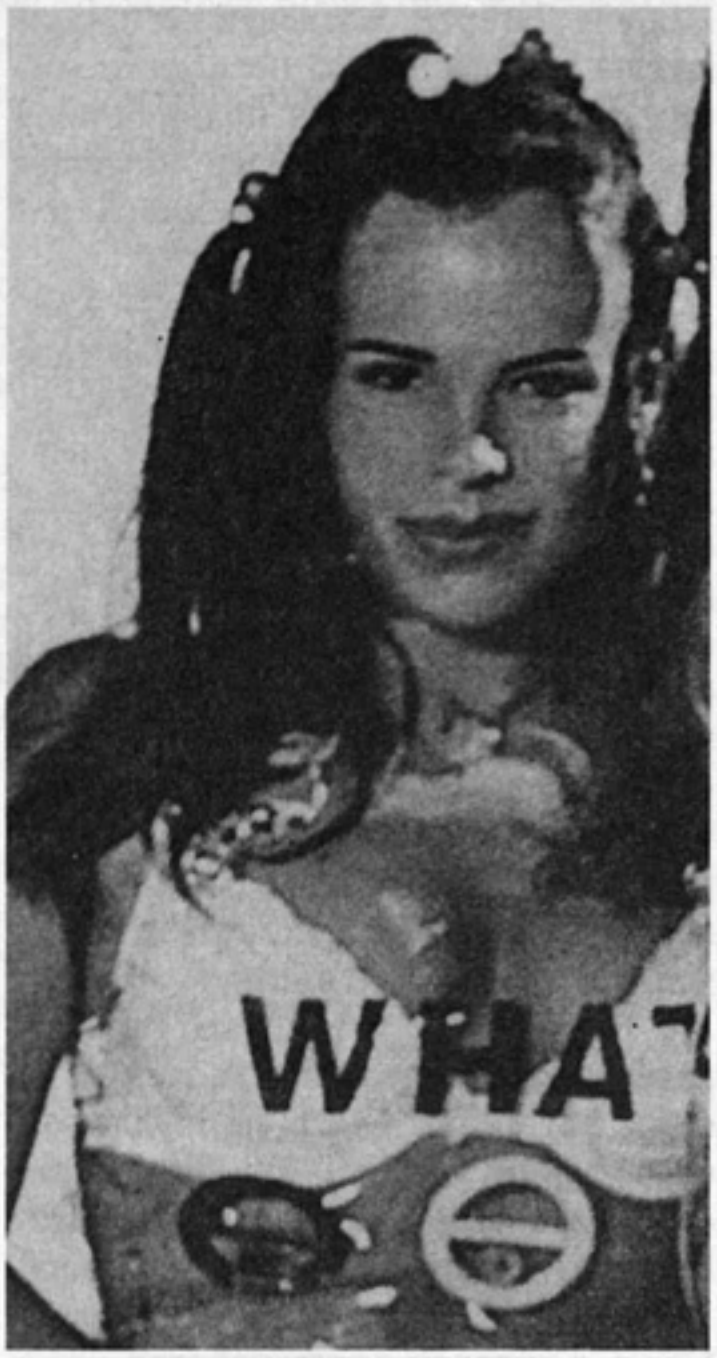
Впрочем, с таким же успехом можно сказать, что зритель заснул, не сняв наушники, — в причудливом сновидении «Нигде» его будут преследовать все те же Radiohead, Elastica, The Chemical Brothers, Massive Attack и Marilyn Manson. Curve, с которой Араки работал еще в «Проклятом поколении», сделала для нового фильма заглавную композицию.

Ориентация на самые модные и примелькавшиеся лица выдает в Араки еще одного наследника поп-арта. Но 90-е — не 60-е, и потому, верный себе, Араки трансформирует Уорхола точно так же, как он трансформировал Годара в своих ранних фильмах: в одном из кульминационных эпизодов байкер Элвис консервной банкой разбивает голову драг-дилеру Хэнду Джобу (Hand Job — сленговое обозначение мастурбации). Кровь, словно в «Проклятом поколении», льет ручьями, банка выпадает из руки убийцы, и мы видим, как из небольшой дырки в крышке толчками выстреливает... томатная паста. Так знаменитый консервированный томатный суп становится орудием убийства и метафорой крови.

Впрочем, волна кинонасилия, видимо, уже прошла свой пик. В отличие от «Проклятого поколения», где отрезанные руки и головы отме-

[2] «Лос-Анджелес похож на нигде. Там чувствуешь себя потерянным» — фраза из фильма.

[3] Конечно, при этом Араки телевидение нещадно пародирует. Так, причиной самоубийства двух героев становится смотрение по ТВ телевангелиста, призывающего звонить по телефону 1-800-GO-JEU.



твоя девушка уходит с вечеринки с другим. Это о настоящих, искренних и неподдельных чувствах — и мир этого фильма стилизован, чтобы лучше выразить их визуальным образом».

Возможно, эти изменения связаны с тем, что сам Араки почти вдвое старше своих героев. Подзаряжаясь их энергией, он смог снять уникальный фильм, где модность, попсовость, стильность и визуальная изысканность не сопровождаются нравственной амбивалентностью. Иначе говоря, Араки не валит все в одну кучу, считает, что экстази и садо-мазохизм — это хорошо и что героин и убийство все-таки плохо. Думается, что это единственная возможная мораль для конца века.

«Я хотел изобразить мир глазами восемнадцатилетних, мир, где может случиться все что угодно. Когда вам столько лет, и жизнь, и смерть кажутся гиперакцентированными. Вот я и пытаюсь выразить эти взлеты и падения, кайфы и обломы».

Эти слова проливают свет на одну из самых пафосных сцен фильчали места остановок героев, в «Нигде» число кровавых сцен строго ограничено. И главное, поданы они как нечто хотя и привлекательное (как же без этого?), но вместе с тем ужасное и отвратительное. Когда двое героев кончают с собой, а третий совершает убийство, на лицах остальных написан неприкрытый ужас. Впрочем, главным признаком того, что Араки стал менее чувствителен к драйву вышибания мозгов и эстетике перекраски розовых в горошек стен посредством тотального кровопускания служит то, что нигде в фильме сцены насилия не монтируются с эротическими сценами.

Герои «Проклятого поколения» в ужасе замирали над сбитой собакой; герои «Нигде» научились ужасаться человеческой смерти.

Как бы смешно это ни звучало, но «Нигде», несмотря на свою провокативность и амбициозность, оказался самым человечным из всех фильмов Араки. «По своей сути «Нигде» — это милое, романтическое кино, — признается Араки, — это фильм о том, что такое быть смущенным, быть влюбленным, что такое видеть, как

ма — когда герой Дювола приходит домой вечером и наговаривает на магнитофон что-то вроде «нам восемнадцать, а мы уже чувствуем себя обреченными». Араки хорошо представляет, что подобное чувство как раз и есть главное доказательство того, что тебе восемнадцать, и потому вполне иронично дистанцируется от своих героев.

Со времен «Живой смерти» Араки повзрослел и изжил свой собственный пафос (защита прав геев стала с тех пор общим местом политкорректности). Фильм венчает сцена, когда похищенный инопланетянами томный Монтгомери приходит к Дарку и объясняется в любви. Они ложатся рядом и воркуют, как пара голубков: «Я думал, я никогда тебя больше не увижу» — «Да, там, на летающей тарелке, я тоже думал только о тебе». Пародийность этой гейской сцены налицо.

От «Проклятого поколения» «Нигде» отличает еще и то, что в фильме присутствуют не только дети, но и родители. Уже в первом эпизоде появляется мать Дарка — с лицом, покрытым зеленой косметической маской. Чешуей такого же цвета будет покрыт отвратительный инопланетянин, похитивший трех девушек и Монтгомери. И потому финал — в объятиях Дарка Монтгомери с треском лопается, превращается в огромного зеленого таракана и уползает со словами «Ну, я пошел» — означает, что взросление неминуемо. Из «безбашенных», молодых и прекрасных подростков, зачарованных жизнью и смертью, герои рано или поздно превратятся в сверстников своих родителей и режиссера.

И это и есть настоящий Teen Apocalypse.

ЕЛЕНА ПЛАХОВА

Любим Колю и боимся России

Восточноевропейское кино, провалившееся в черную дыру с крахом коммунистических режимов, вдруг в этом сезоне вышло на поверхность и блеснуло сразу тремя «оскаровскими» номинациями. Наш «Кавказский пленник», отчасти наш «1001 рецепт влюбленного кулинара» и тоже отчасти наш «Коля». Все три фильма связаны с Россий прежде всего сюжетно-тематически: речь идет о колонизации большой страной стран малых (Чечни, Грузии, Чехии).

«Коля», как известно, победил своих соперников и был признан лучшим из иностранцев. К этому славному исходу фильм шел пра-

«Коля» ***(Kolya)***

Автор сценария **Зденек Сверак по идее Павела Тауссига**

Режиссер **Ян Сверак**

Оператор **Владимир Смутны**

Художник **Милош Когоут**

Композитор **Онджей Соукуп**

В ролях: **Зденек Сверак, Андрей Халимон, Либуше Сафранкова, Ирина Ливанова и другие**

Biograf Jan Sverak, Portobello Pictures, Česka Televize, Cinema Art

Чехия — Великобритания — Франция

1996

вильным и прямым путем. Сначала мелодрама о пятилетнем русском мальчике, нашедшем преданного друга в лице пожилого пражского музыканта, стала чемпионкой национального проката: ее посмотрел каждый десятый житель Чехии. Гостям Карловарского фестиваля картину, однако, не показали, ибо ей предназначалась более выгодная партия, а потому следовало как можно дольше сохранить девственность. Правда, в конкурс Венеции фильм почему-то не попал и был показан вне его рамок, а параллельно прошел на важном для американского рынка неконкурсном фестивале в Торонто. На обоих полушариях «Коля» безоговорочно покорил профессиональную публику.

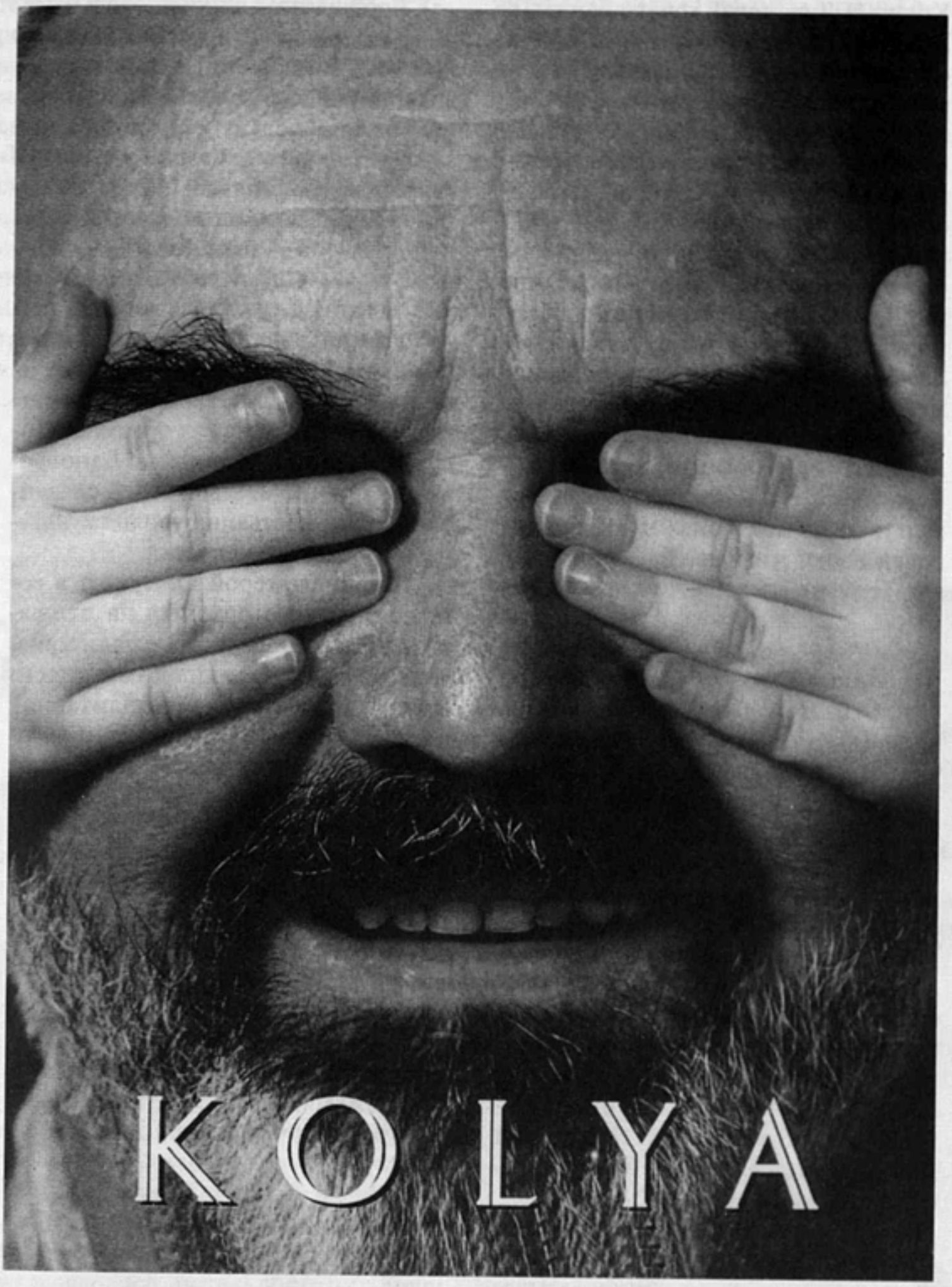
После Европы и Америки он перебрался в Азию, где завоевал главный приз на фестивале в Токио. Потом — номинация на европейский «Феликс» и — тонкий намек на «Оскара» — приз «Золотой глобус» Ассоциации иностранных журналистов в Голливуде. Наконец, раскрутка на «Оскар» под управлением компании «Мирамакс» — той самой, что привела к победе «Английского пациента», а еще раньше «Криминальное чтиво». На следующий день после американской премьеры «Коли» несколько десятков здешних рожениц назвали своих появившихся на свет отпрысков экзотическим славянским именем.

Сегодня не сразу найдешь страну, где бы «Коля» не прошумел в прокате. Впрочем, найти все-таки можно: самой трудной для освоения землей оказалась для создателей фильма родина Коли — Россия. Международные регалии не помогли еще ни одному фильму (кроме, разве что, «Криминального чтива») на мистическом российском рынке. Особенно если режиссер сравнительно новый, молодой да к тому же еще «из бывшего соцлагеря». В то время как наши прокатчики на корню скупают новейшую американскую макулатуру, «Коля» целый год крутился под самым носом невостребованный, и только сейчас вроде бы некоторые прокатные фирмы проявили к нему сдержанный интерес. Это в скобках.

Что касается режиссера суперуспешного фильма, он тоже шел к нему прямым и правильным — всем бы так! — путем. Тридцатиоднолетний Ян Сверак, кажется, родился в рубашке. Отец — знаменитый сценарист и актер Зденек Сверак, работавший с Менцелем и другими режиссерами чешской «новой волны». Едва окончив киношколу, Ян уже прославился дипломным фильмом «Нефтяшки», в юмористической форме рассказывающим о «призрачных экологических абсурдах». Его показали на последнем фестивале в Роттердаме в программе Fake (то есть «фальшивки», «фальсификации»): это пародийный сплав стилизации и гротеска, который определяют словом «мокументальный» — от английского mock — насмешка. Тщательно воспроизводя манеру документальных (у нас их называли также научно-популярными) лент о феноменах природы, Сверак рассказывает об открытии нового вида живых существ, который активно размножается и процветает только в зонах экологического бедствия. Наградой этой короткометражке стал врученный ей в Лос-Анджелесе студенческий «Оскар», так что теперь Сверак — едва ли не единственный из европейских режиссеров, кого можно называть «дважды оскароносцем».

Уже в этой работе сформировалась характерная интонация Сверака, восходящая к трагикомическому реализму чешской «новой волны». Традиция органично входит в мир молодого режиссера — благодаря его отцу, написавшему сценарий «Начальной школы» (полнометражный дебют Яна Сверака, 1991), которая попала в пятерку номинаций на «Оскар». Повествуя о «золотом веке» своего послевоенного детства, которого советизация если и коснулась, то романтическим краем, Зденек Сверак передает сыну тот автобиографический и лирический ключ, без которого эта эпоха для молодого поколения чехов превращается в карикатуру.

Следующие фильмы Сверака — «Аккумулятор-I» (пародия на фантастические фильмы Ридли Скотта) и «Поездка» (чешский вариант road movie) , снятые почти одновременно в 1994 году, снискали кассовый и фестивальный успех. В частности, «Поездка» получила «Хрустальный глобус» в Карловых Варах. И опять же:



эту немного французскую («Вальсирующие»), немного американскую («Бонни и Клайд») синефильскую историю делает значительной объемность исторического взгляда. Троица легкомысленных героев попадает ненароком в деревенский дом родителей одного из них — и поначалу они чувствуют себя марсианами на кладбище погибшей цивилизации при виде старых газет и пластинок. Впрочем, не очень старых — всего-то двадцатилетней давности. И постепенно происходит процесс опознания прошлого, своих корней — быть может, наиболее важный для художественного мировоззрения Сверака.

В сущности, то же самое мы обнаруживаем и в «Коле». Как обычно у Сверака, на картину падает отблеск кинематографических легенд — от «Малыша» Чаплина до «Судьбы человека» Бондарчука. Но впервые с такой тщательностью режиссер зашифровал свой фильм под популярные жанры — с одной стороны, под банальную семейную мелодраму (про такие говорят: сентиментальный телевизионный фильм), с другой — под кассовый (разумеется, в пределах арт-кино) шлягер.

Фильм Сверака и в самом деле легко упрекнуть в расчетливой простоватости. Русская мама малолетнего

Коли (И.Ливанова) хочет сбежать в Западную (тогда еще) Германию к своему поклоннику. В качестве промежуточного этапа ей нужен фиктивный брак в Праге. Жертвой становится симпатичный ловелас и убежденный холостяк — не герой, а «диссидент поневоле»: одно из решающих обстоятельств удачи состоит в том, что играет его не кто иной, как полный скромного обаяния и досконально знающий предмет Зденек Сверак (подобных персонажей хватало в его поколении). Выгнанный из престижного оркестра — кажется, из-за эмигрировавшего в Бельгию брата, — он подрабатывает халтурой на похоронах и вполне доволен своей жизнью. Единственное, чего ему не хватает, так это современного символа мужественности — автомобиля, хотя бы убогого социалистического «Трабанта». Музыкой на него не соберешь, и тут, в качестве Мефистофеля, к нему подкатывает приятель с предложением о фиктивном браке за приличную мзду.

Тотчас после свадьбы невеста исчезает. А в гнезде-мансарде героя в самом центре старой Праги, куда он профессионально заманивает самок, появляется сопливый мальчишка, который не знает ни слова по-чешски, уныло рисует гробы, а при виде красного флага кричит: «Наш!» При всей мастеровитости режиссера, фильма не было бы, если бы не потрясающе естественный московский мальчик Андрей Халимон. (Теперь его все называют Колей.)

Не первый раз замечаю: сцены объяснений двух разноязыких людей почти всегда и безотказно срабатывают на эмоциональный успех фильма. Современный «заговоренный» кинематограф выигрывает и обретает ностальгическую прелесть в немых сценах, построенных на мимике, жесте, открытой психологии. В данном случае прием лингвистического дискомфорта усиливается политико-историческим контекстом: мы-то знаем, что чехи понимают русский и даже — при большом желании — могут говорить, но это ущемляет их национальную гордость. Поэтому, когда музыкант все-таки начинает вставлять в свою речь все больше и больше русских слов, мы воспринимаем это как победу чувства над идеологией.

Вообще пикантность этой притче придает фон антирусских настроений и надвигающейся «бархатной революции». В дело вмешиваются органы безопасности, заподозрившие аферу. Но колесо истории уже не остановить. Как только падает железный занавес, возвращается мама с пачкой долларов — за помощь — чужому дяде, пригревшему ребенка, а он ему уже совсем не чужой, почти сын.

Россия в фильме, как вообще в чешском — среднеевропейском — сознании, предстает в ее двойственности: она страшна как огромный государственный монстр и одновременно привлекательна своей славянской душевностью на уровне культуры и отдельного человека.

В финале герой выступает в составе большого оркестра на площади, празднуя победу над тоталитаризмом. А в это время самолет уносит Колю, мальчика из тоталитарной страны, который без танков и автоматов покорил сердце «врага». Этот самолет еще раньше возник в картине — подобно хищной птице, он своими крыльями навис над автомобилем героя. Съемка вроде бы проходного эпизода требовала не только затрат и усилий, но прежде всего высокого профессионализма. Как и незаметный переход от хроники «бархатной революции» к ее реконструкции. Редкая пластичность, элегантная мягкость монтажа свидетельствуют о современном вкусе режиссера, не зараженного провинциальным сектантством.

Как и в прежних фильмах Сверака, в этот вторгается недавнее прошлое, которое автор воссоздает с тщательной любовью — вплоть до грязи на ботинках, которая куда-то стала исчезать с крахом социализма. Он делает гротеск скорее нелепый, чем зловещий, и вполне человечный: именно так видят нынешнюю реальность молодой режиссер и его отец Зденек Сверак, написавший для сына сценарий и сыгравший в нем главную роль. Сверак-старший не скрывает слабостей своего героя — инфантильного эгоиста. Но одновременно он показывает, как удавалось сохранить человеческое лицо при отрекшемся от него социализме.

«Коля» задает хороший урок нашим молодым режиссерам, реши-

тельно не умеющим вычислить секрет простоты. А порой делающим вид, что к этому они вовсе и не стремятся, предпочитая «постмодернистскую сложность». Но простоватость «Коли» — это только маска, только схема. Поверх нее нанесены узоры достаточно изощренные. Например, повторяющийся мотив золота: оно недаром блестит на надгробных камнях, которые обрабатывает герой, на трамвайных рельсах, в кружках пива, в ручье и в небе над Златой Прагой. Золотом можно считать и корыстный интерес (в виде «Трабанта»), ради которого герой идет на матримониальный спектакль. Но не все золото, что блестит, и тот же герой в финале отказывается от вожделенной валюты. Как комментирует это сам режиссер, настоящие ценности скрываются высоко в небе или глубоко в нас, и потому они невидимы.

МАРИНА ДРОЗДОВА

В меру кроткие

Фильм И.Попова «Котенок» — явление в текущем кинопроцессе, с одной стороны, неожиданное, а с другой — столь давно ожидаемое, многократно в критических грезах замысленное и представленное как практически невозможное, что кажется нереальным.

Сюжет таков: в милой интеллигентной семье (папа-музыкант, мама, бабушка, двое детишек) появляется котенок. Неосторожно выпрыгнув в форточку, малыш оказывается на крыше стоящего под окнами грузовика, и грузовик увозит его в чужой, неведомый мир. Котенок долго мытарится по улицам, потом оказывается в компании котов, проживающих у полунищего доброго дворника, который мечтает стать клоуном. Но на дворника нападают злые бандиты, он попадает в больницу, а его подопечные снова возвращаются на улицу. В финале добрая судьба и хороший слух приводят котенка в консерваторию в тот самый вечер, когда там играет папа-флейтист; дворник возвращается из больницы, и к нему на огонек снова собираются все его коты. Чудесно!

Любопытно, что в центре фильма не столько кошки и не столько люди, сколько пространство между ними — между существами в той или иной

«Котенок»

Автор сценария **И.Попов при участии А.Марьямова**
Режиссер **И.Попов**
Оператор **В.Фастенко**
Художник **И.Марц**
Композитор **М.Минков**
В ролях: **А.Кузнецов, Л.Аринина, А.Войтюк, Т.Грауз, Саша и Маша Поповы**
Студия «Круг» киноконцерна «Мосфильм»
Россия
1996

степени сильными и в той или иной степени слабыми. Автор талантливо ощущает это пространство и простыми средствами создает очарование благородной слабости, которое трогает и притягивает зрителя. Зрителя влечет забытая интонация детского, вернее, семейного романа — жанра в России практически уничтоженного и возвращающегося к нам сегодня в переводах и репринтных изданиях. В произведениях этого жанра родители и дети любят друг друга, все друг другу помогают, силы зла, в каком бы обличии они ни представали (в «Котенке» это нечистые на руку «новые русские»), терпят сокрушительное поражение.

«Котенок» — редкий фильм, в связи с которым хочется развести в разные стороны критический комментарий и чисто зрительское ощущение. Все в картине сделано так, чтобы без лишних хлопот пробуждать добрые чувства; и они пробуждаются.

Кинематографический язык «Котенка» весьма незатейлив, но чувствуется, что авторы получают удовольствие, снимая и показывая пейзажи, интерьеры, людей и кошек.

Местами простота съемок кажущаяся. Например, значительная часть эпизодов на улице снята в «режиме», когда свет уходит, и, чтобы удержать его в кадре, требуется большая операторская и режиссерская точность. Есть и несколько рукотворных трюков: тень летящего Лунного короля (про него папа читает детям книжку) на стене дома, сказочные дали Северного полюса. Но в целом картина выглядит благостно безыскусной, что вполне соответствует поставленной цели: она сделана для детей и, значит, понятия и фактуры должны легко этой аудиторией восприниматься.

Старательность и отсутствие самодовольства придают очарование тем эпизодам, где есть внутреннее движение, и в то же время скрадывают нескладность сцен, где персонажи слишком условны («вообще бабушка», «вообще мама» или «вообще бандиты»).

«Котенка» можно расценивать как детскую картину и как взрослую. Как детская она сделана безупречно (правда, это мнение со стороны — реакции детской аудитории я не знаю).

Как взрослая она симпатична, хотя и не лишена недостатков, в меру лирична и очень любопытна для трактовок. Например, сам собой напрашивается вопрос: почему после долгих ожиданий «чистого и светлого», «позитивного» кино появляется картина, отвечающая чаяниям, но рассказывающая при этом не столько про наших современников, сколько про братьев наших меньших (или, в случае с кошками, сестер)? Думаю, потому, что «меньшие» (коты) как персонажи находятся где-то посредине между абстрактными, «знаковыми» образами и образами «жизненными». По отдельности то и другое плохо сейчас удается: «знаковые» образы не вызывают душевного отклика, создание «жизненных» осложняется тем, что все общественные ценности снесло в кювет. Коты в этой ситуации оказываются идеальными героями. С одной стороны, они вполне «жизненны», с другой — всецело зависят от людей, вследствие чего их жизнь может рассматриваться как отражение и метафора человеческого существования. Коты так же тянутся к взаимной поддержке и доброте, бегут неприкаянности и холода, оказавшись перед необходимостью выживания, открывают в себе разнообразные таланты, проявляют недюжинную агрессию, защищая то, что им дорого. И при всем том остаются самими собой, то есть не теряют статуса «кротких душ», что безусловно импонирует зрителям, уставшим от чрезмерной «крутизны» героев нашего времени.

Вообще как персонажи коты в фильме наиболее полноценны и многомерны — окружающие их люди выполняют скорее служебные функции. Исключением можно считать лишь самого дворника-кошатника (в исполнении дрессировщика Андрея Кузнецова). Его манера поведения в кадре, которую можно охарактеризовать как безотчетную растерянность (когда тихий, непрофессиональный пиетет по отношению к доверенной роли сочетается с профессиональным знанием кошачьей психологии), создает вокруг него ореол все той же кротости «не от мира сего».

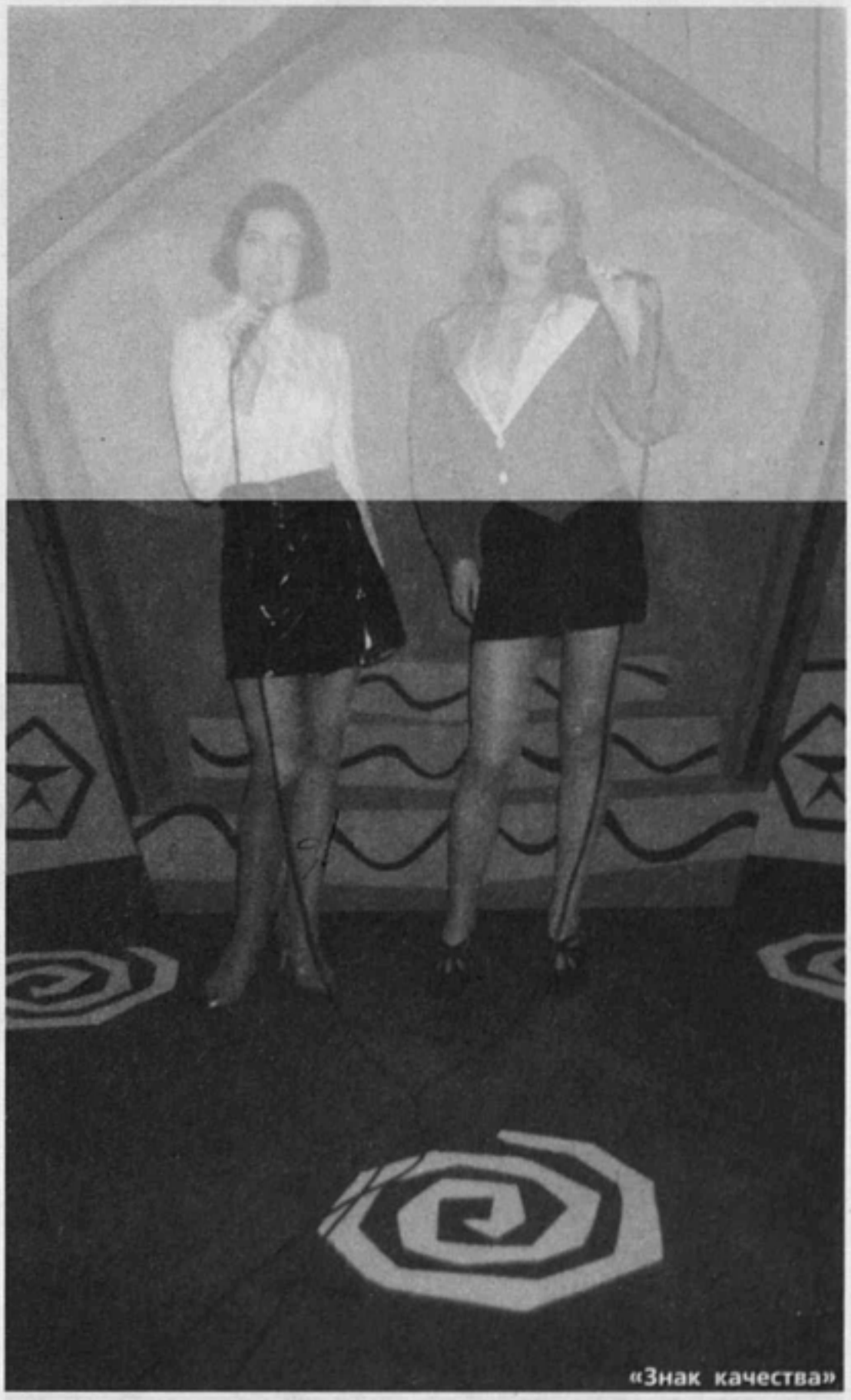
Город — московский центр застройки первой половины XIX века — тоже смотрится в фильме на удивление нежным и незлобивым. Он слов-

но снят с точки зрения детей, которых в семье любят и холят, так что, отправляясь на прогулки, они переносят на свежий воздух ощущение уюта и комфорта (собственно, такие дети и фигурируют в сюжете). Снег в этом городе не холодный, воздух — влажно-чистый, стены домов выкрашены в ясные и чистые цвета, темнеющая синева неба — шелковиста. И главное, все это без нарочитой стилизации: таким город действительно бывает под хорошее настроение.

Так же старательно, как маршруты персонажей — людей и кошек, а также троллейбусов, грузовиков и машин, — продумана музыкальная партитура (композитор М.Минков). Если придерживаться логики нашей статьи, то можно говорить о том, что партитура следует за сюжетом, как на все готовая «мировая бабушка» за внучком: то есть из виду не выпускает, но и присутствия своего не выдает.

В общем, достоинства этой работы с лихвой покрывают недостатки; да и сами недостатки, если вы решаете на них акцентировать внимание, кажутся чем-то предусмотренным, так как вытекают из задач для автора принципиальных и, что по-настоящему пленительно, им достигнутых.

Единственный деструктивный момент — рождественская символика в финале. Почему так кажется? Всем своим строем, условной правдоподобностью повествование убеждает зрителя в естественности мира, где нищих и состоятельных объединяет честность и доброта, а трудности и тех и других рассеиваются. Это воспринимается как закон, и вдруг нам намекают на то, что это не более чем рождественская сказка. Как-то даже обидно.



«Знак качества»

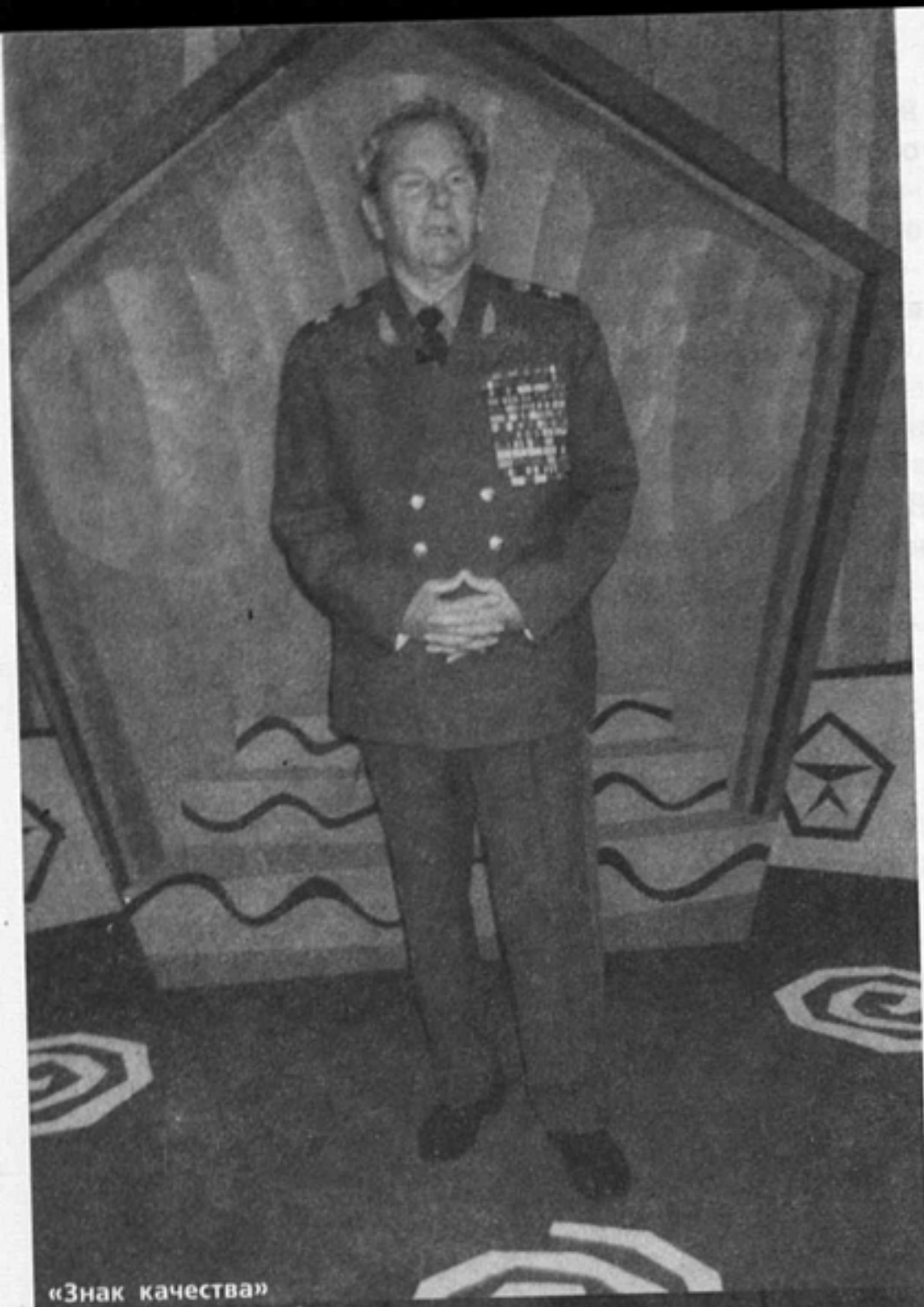
СЕРГЕЙ ФОМИН

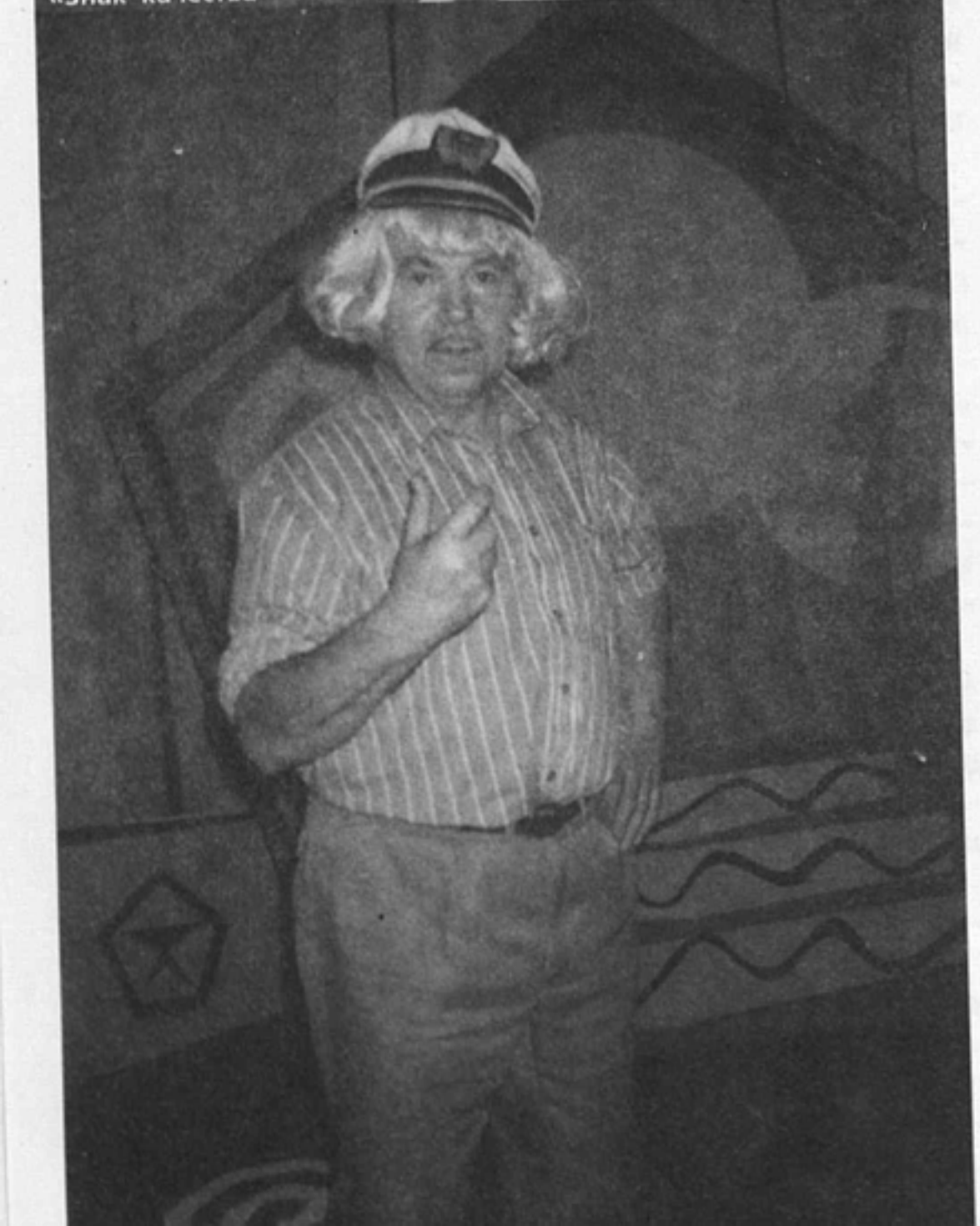
Пляска жизни

— Меня зовут Лена. Я хочу показать, что я умею...

Умеет Лена, судя по всему, только шевелить над собой руками и не в такт музыке переступать голенастыми ногами под ритмическую мелодию. Но тем не менее оставляет телефон для деловых предложений. И имеет на это полное право, поскольку «уплочено». Возможностей Лены вполне достаточно для того, чтобы появиться в передаче канала ТВ-6, название которой является для меня загадкой, — «Знак качества».

За вполне скромную для телевидения плату любой может сделать здесь все, что ему хочется. В пределах, впрочем, существующих моральных норм. По сути дела авторами найдена лишь универсальная телевизионная форма для экранизации любого частного объявления, среди которых в их газетном варианте попада-





«Знак качества»

ются иногда довольно забавные, вроде того что «Продается двухспальная кровать после семи часов вечера».

Могучим прототипом «Знака качества» является бессмертная «Будка гласности». Но если во времена всеобщего политического брожения каждый мог зайти туда и произнести все, что он думает, бесплатно, то теперь, когда в обществе установилась некоторая стабильность, за такое удовольствие уже нужно вносить денежки. Правда, при этом вы будете продемонстрированы не только по пояс, как прежде, а, если пожелаете, и с ног до головы.

Главным персонажем «Знака...» является универсальный «человек желающий». Желания его распределяются по двум категориям: либо это скромная реклама своего занятия или товара, либо, что более интересно, стремление просто заявить о себе. Но когда смотришь программу довольно регулярно, начинает казаться, что эту страну населяют по большей части колдуны, будущие фотомодели и любители собак. Впрочем, попадаются также и:

— русалки из синего моря,

— какая-то Вика, станцевавшая топ-лесс в честь дня рождения какого-то же Виктора,

— наследник российского престола от Ленина и Николая II одновременно,

— старушка, не забывшая текст и мелодию песни «Раз юноша пришел в село...»,

— мужчина, исполняющий женский индийский танец для другого мужчины,

— Галина Васильевна, ищущая спонсоров по причине пупковой грыжи и страстной необходимости обладать тренажером «Казанова»,

— авторы текста гимна России,

— Вася в алюминиевых трусах, просящий девушку, с которой ему было хорошо без них, вернуть ему штаны, потому что холодно и надо идти в армию,

— создатели и исполнители песни о тружениках тыла,

— и, как уже было сказано, невероятное количество собак.

Собаки, кстати, в этой программе выглядят наиболее естественно, как и люди, которые рекламируют не себя, а свое занятие, и тут все вроде бы по-

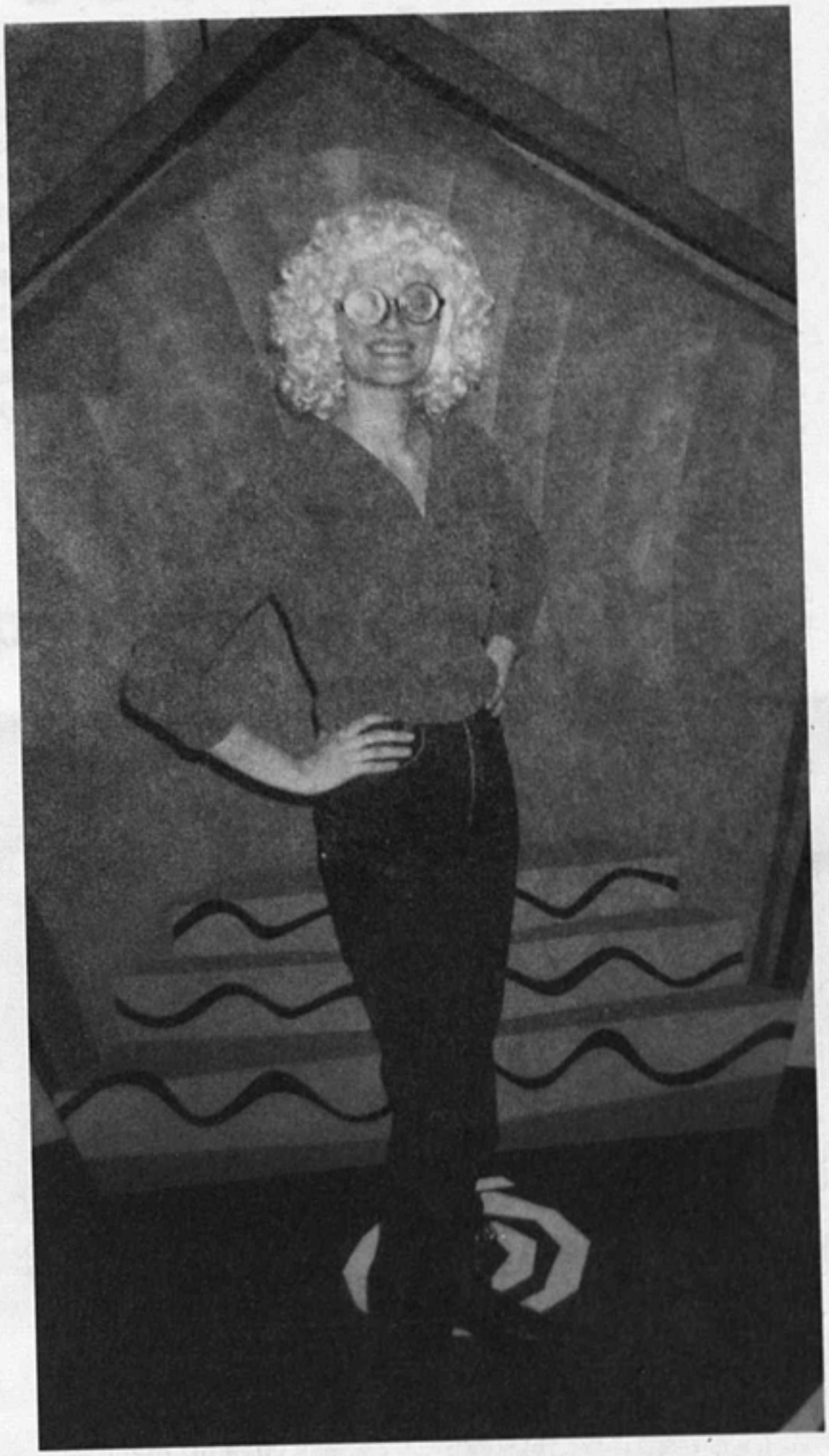
нятно и простительно. Загадочно и необъяснимо другое — когда, зачем и почему человек хочет заявить о себе, не делая конкретных предложений, а лишь бескорыстно раскрывая перед всем телевизионным миром свои таланты? Начисто опровергая тезис о том, что каждый человек неповторимо интересен в своей индивидуальности, ибо оказывается, что все эти персонажи строго ранжированы в своих проявлениях.

Во-первых, огромное количество народу стремится предаться подгитарному пению, еще большее количество желает существовать, что-то напевая, то и дело разя при этом окружающих богдантитомировским жестом, и почти поголовно все хотят танцевать. Причем не столько сами, а как будто бы кто-то хочет, чтобы они этого хотели. Подобное состояние души нельзя назвать иначе, чем одержимостью, связь которой с танцем очень точно была подмечена Бахтиным:

«Момент одержания явственно переживается в пляске. Отсюда — культовое значение пляски в религиях бытия. Пляска — это крайний предел моей пассивной активности, но она всюду имеет место в жизни...»[1]

Вот это-то звучащее у философа упоминание о «крайнем пределе» оказывается наиболее знаменательным. Все, ребята, приехали. Имеем в стране то, что имеем, — некоторое количество чудаков, огромное количество средних поэтов и бесконечную пляску. Ну, и собак, конечно, лучших друзей любого человека, в том числе входящего в ряды пляшущего народа.

И, конечно, телевидение, которое снимает и показывает все это. Надо сказать, что второй загадкой программы для меня является удивительная способность ее авторов сорганизовать все вышеописанное действо таким образом, что любой вступающий в декорацию «Знака качества» персонаж оказывается прежде всего смешным. Все внешне предельно просто: один на всех пестрый задник, камера, снимающая всех этих самых желающих с одной и той же строго



«Знак качества»

[1] Бахтин М. Эстетика словесного творчества. Автор и герой в эстетической действительности. Проблема отношения автора и героя. М., 1979.

фиксированной точки, а дальше — уж у кого какие к чему способности. И какими бы они ни были, их проявления неминуемо провоцируют смех.

Провокация обеспечивается также и тем, что наряду с добровольными в программе участвуют приглашенные профессиональные актеры, дарящие нам иногда подлинные шедевры. Так, в исполнении Владлена Алексеева и его ансамбля было полностью исполнено произведение, известное прежде современной публике только по одной первой строфе, приведенной Булгаковым в финале эпизода выступления Воланда в варьете, которое тамошний «маэстро» «урезал» по просьбе Бегемота: «Его превосходительство любил домашних птиц и брал под покровительство хорошеньких девиц!!!»

Источник юмора программы «Знак качества», пожалуй, и состоит в постоянной двойственности того, что видит зритель. Ему всегда почти невозможно определить, что перед ним: то ли нарочитая придурь, то ли самая что ни на есть серьезная импровизация, порождаемая самой жизнью, то есть придурь естественная.

Очевидно, что это не пошлый в своей предсказуемости юмор специальных передач, а тот самый, натуральный, глубинный, дионисический, раблезианский смех, высший смех, коренящийся в глубине сознания всех людей, в том числе и тех, кто выступает в программе. Смех, который природа положила и как испытание каждому человеку, желающему быть не таким, как все, и как защитительный барьер против того, чтобы на этом свете не бродило слишком много личностей. Ибо, как сказано у Льва Шестова:

«...если не убьешь нашего Я, то никогда и ни к какому порядку не придешь. Человеческих Я бесконечно много, каждое Я считает себя центром мироздания и требует, чтобы с ним считались, как если бы оно одно существовало во всей вселенной. Примирить и удовлетворить все эти требования явно нет никакой возможности. Пока Я не убито, вместо единства и гармонии будет дикий хаос и невообразимая нелепость...»[2]

Та самая нелепость, которая озаряет каждого персонажа «Знака качества». Всеобщая ли эта человеческая черта или только наша, национальная, я не берусь определить. Но во всяком случае, когда в программе ничтоже сумняшеся появился иностранец, то, пока он говорил по-немецки, его заявление выглядело достаточно пристойно, но когда же стоявшая рядом с ним переводчица сообщила, что по такому-то адресу производится набор в поп-группу и «если у вас есть трудолюбие и настойчивость, то...». То ничего, кроме смеха, данная сентенция тоже не вызвала.

Загадка названия программы «Знак качества» так и останется навсегда загадкой, ибо разгадывать ее совершенно не хочется. В утешение же можно припомнить высказывание Зощенко о том, что не так важно исполнять свои желания, как просто их иметь.

А может, все-таки, как рекомендовал Иван Бунин, хорошо бы собаку купить? Хорошую, иностранную, с солидной родословной, надежного сторожа для хозяев и верного друга их детей. И плетеную мебель, и уникальную книгу, трижды издававшуюся за счет средств автора, и еще какую-нибудь экологически безупречную ерунду...

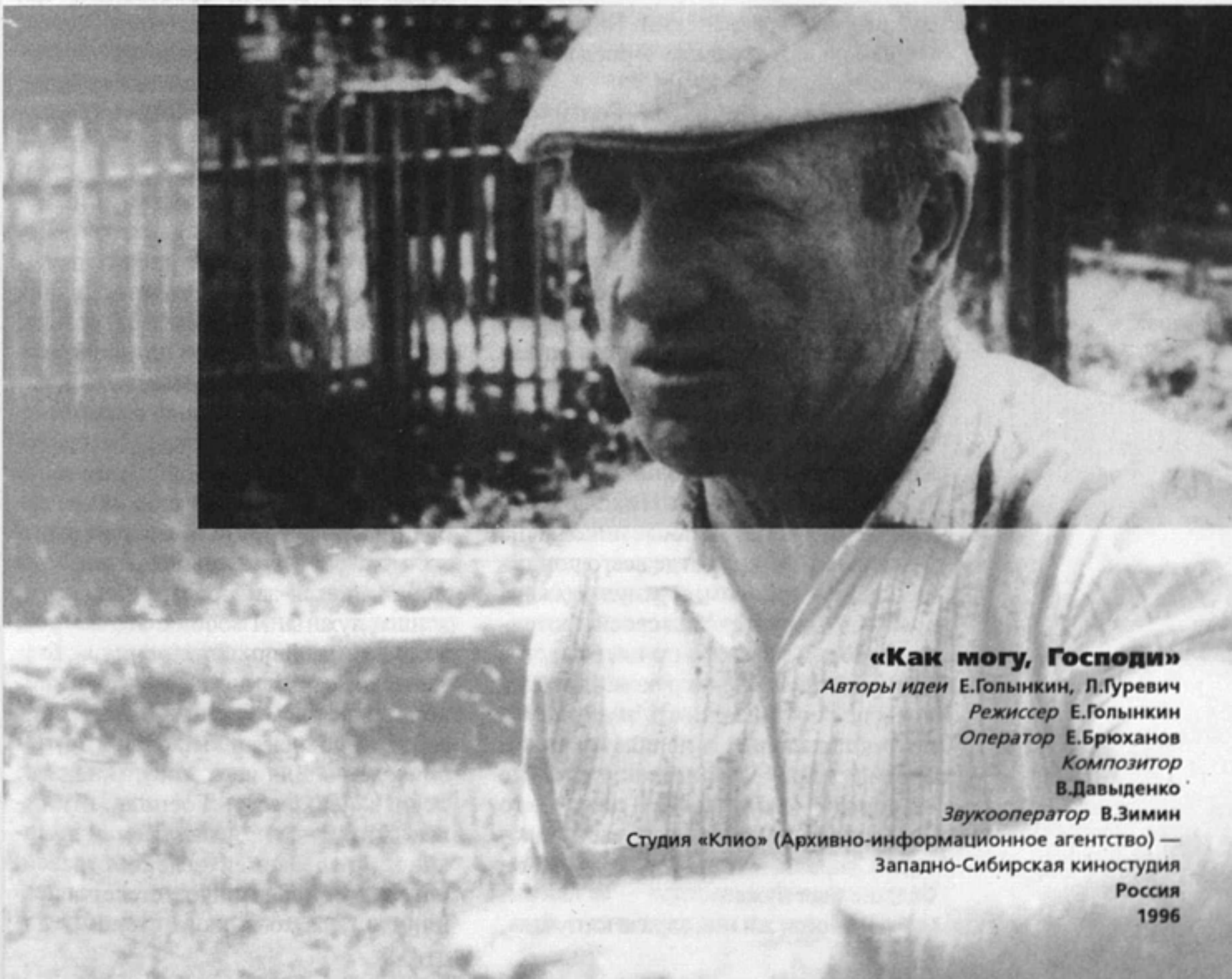
[2] Шестов Л. Гефсиманская ночь. Философия Паскаля. — «Философская и социологическая мысль», 1991, № 12.

ХАРАКТЕРЫ

Документальное кино умирает, но не сдается. Несмотря на все очевидные трудности выживания самого некассового жанра, прямое кинематографическое исследование жизни приносит свои плоды и время от времени открывает уникальные человеческие индивидуальности и судьбы — характеры, как говорил когда-то Шукшин. Эти открытия кажутся нам важной альтернативой сиюминутным конъюнктурным решениям, которые заполонили игровой кинематограф. Именно возвращение на экран живого реального характера — залог оздоровления кинематографа. В этом смысле три документальные картины, о которых рассказывает журнал, кажутся нам заметными явлениями.

ЛЮДМИЛА ДОНЕЦ

«Я простор люблю...»



«Как могу, Господи»
Авторы идеи Е.Голынкин, Л.Гуревич
Режиссер Е.Голынкин
Оператор Е.Брюханов
Композитор В.Давыденко
Звукооператор В.Зимин
Студия «Клио» (Архивно-информационное агентство) — Западно-Сибирская киностудия
Россия
1996

Его фамилия — Ленивков. Николай Ленивков. Самая неподходящая фамилия для этого мужика. Все что угодно, только не Ленивков. У него другие недостатки. Он задира, пьяница, буян, колоброд. А жена называет его «пришибленный». Это такой

«Как могу, Господи»

мужицкий, деревенский Карамазов из небольшого села в Ярославской области.

Режиссер Евгений Голынкин присмотрел Николая Ленивкова давно. Еще в 1986 году вышла его первая документальная картина — «Искушение Николая Ленивкова». Там рассказывалось о том, как ему, герою фильма, еще мальчишке, оторвало руку, когда он сунулся с ребятами копаться в заржавевшем оружии, оставшемся с войны. (Случайно или нет, что никто не пострадал, кроме него, что именно он оказался в центре взрыва, что именно его покалечило?!)

Вообще вспомнить Николаю есть что. И отправился после школы на Братскую ГЭС (туда, где всего романтичнее), и топором стукнул ухажера девахи, которую считал своей, и отсидел в тюрьме дважды по пять лет, и в одиночку (с одной-то рукой!) взялся в Ростове восстанавливать звонницу, а потом повздорил с подрядчиками и бросил дело. Матерился, пил, «вино от спирта не отличал». Душа у него нараспашку, дом не закрывает, велосипед украли — «значит, кому-то он больше был нужен».

«Вот она, жизнь, зараза кипучая», как говорил Шукшин. Ленивков, кстати, похож на его Прокудина, только мягче. Грешник, словом. «Потом Господь стал на путь истины выводить». Забросил пьянку и матерщину. Теперь, к старости, опять развязал — «семнадцать лет всем потакал, не пил, не курил».

Новый фильм о Николае Ленивкове Евгений Голынкин назвал «Как могу, Господи». И это, как говорит в картине закадровый авторский голос, «совсем другая история». Да, это другая история, хотя герой тот же. Но прежде герой искал счастья, любви, а теперь — покоя, смерти.

Фильм щедро отсылает к ретрокадрам из предыдущей черно-белой картины, чтобы было понятно, что за жизнь прожита Николаем Ленивковым. В этих старых кадрах много действия, движения. Герой и на самый верх колокольни лазает, и размашисто косит траву, да и просто по дороге ступает так, что пыль поднимается столбом, как вихрь вьется воздух под его твердым шагом.

«Как могу, Господи» — картина «сидячая». В ней, собственно, три эпизода: застолье, где сидит герой, его жена и молодая женщина с девочкой; интервью с женой около дома; длинные планы плотницких работ Николая Ленивкова, возвращаясь к которым и вглядываясь в них, мы наконец (не сразу) понимаем, что мужик мастерит себе гроб.

Сначала строгает доски, потом сбивает их; потом деревянный ящик приобретает отчетливые очертания; потом красит и рисует на нем крест. Ложится в гроб, накрывается крышкой. Шевелит ногами и плечами — пробует, ловко ли лежать. «Не приведи, Господи, тесно. Я простор люблю». Все это он делает спокойно, как будничную работу, и объясняет бытово: мол, если он раньше умрет, куда жена кинется за гробом — хлопоты, деньги нужны. И вообще это не гроб, а домовина. Лечь в домовину — блаженство, сейчас лежал — «такой покой, нет слов». «Устал я от мирских забот, — объясняет Николай в другом эпизоде. — Для чего живу. Вроде все познал. Как могу, Господи. Чувствую, что устал»... А над свежей домовиной, над свежей зеленой травой, которую она подминает, стелется песня, что пела хозяйка за столом в до-

ме: «Ночью звезды горят, ночью ласки дарят, ночью все о любви говорят».

«Как могу, Господи» — фильм о человеке, который прожил жизнь без любви. Всю жизнь он ее искал. «Хотел найти то, к чему Господь расположил». А ведь Господь расположил — к любви. Ленивков и сам этого толком не понимает. Он буянит, пьет, горюет, что «не видел никогда обнаженного молодого женского тела» (жена старше его на семнадцать лет). Говорит о своей жене, что «лучше ее нет на свете»: она терпеливица, его, пьяницу, прощает. Завязывает, кается, обещает Господу жить праведно, но какая же праведная жизнь без любви у страстного человека, которому нужны размах, пространство, воля, «единение душ»?

Это мотив русского космизма, «выламывания из общинной жизни», характерный для простого мужика, как и для утонченного аристократа. «Но я могу любить лишь на просторе, мою любовь, широкую, как море, вместить не могут жизни берега», — писал граф Алексей Константинович Толстой. «Трезвый я в тисках» — говорит Николай Ленивков. Он очень хочет, чтоб у него было все нормально, как у людей, но не получается, и все тут. Это духовная высота и проклятье русского характера. Жить не в доме, не в быту, а «во широком поле», «в той степи глухой», там, где «черный ветер иву гнет, — «ведь каждый в мире странник».

Застольная песня жены — «виновата ли я, что люблю» — и плотницкая работа мужа, завершающаяся «сработанным на славу» гробом, — два мотива фильма, стянутые в смертный узел. Просто она «им живет», а он — нет. Вот так и прошла жизнь Николая Ленивкова. Поэтому он и устал от этой жизни, и покойно ему в его домовине. Всю жизнь он ждал любви, а теперь ждет — смерти. Ведь известно, в России «не по хорошему мил, а по милому хорош». Он хвалит свою жену, он понимает ей цену, он благодарен ей, нежен с ней, называет лапушкой, а любовь — как известный драгоценный рояль, ключ от которого потерян. И Ленивков, плачущий над песней «Я без матери круглa сиротинушка» («В этой песне есть жизнь», — говорит он), — то ли знает, чувствует много лишнего для нормальной жизни, как и три сестры, то ли он, напротив, — украшение жизни. Вот ведь читает вдруг этот мужик: «Я вас любил, любовь еще, быть может, в душе моей угасла не совсем», — да так читает, с таким чувством, вкусом! Откуда взялось?..

«Как могу, Господи»

Тесна ему стала жизнь, покойно ему в домовине. Теперь вот мужик пьет и вообще сдался — гроб смастерил. В авторской интонации Евгения Голынкина есть даже некоторая растерянность, даже разочарование. (Он снимал первый фильм о сильном человеке, который смог преодолеть свою пьянку.) Очень скупо появляясь в фильме (в нескольких фразах за кадром и в интервью с женой Ленивкова), Евгений Голынкин при всей видимой интеллигентской мягкости осуждает героя и жалеет жену. Режиссер спрашивает у нее: «Как думаешь, он любит тебя или ему просто некуда деться?» То есть готов предположить в Ленивкове даже корысть. И то правда, хорошо рассуждать со стороны, а попробуй поживи каждый день с постоянно пьющим, матерящимся мужем — кто выдержит. Но и то правда, что не такая уж смиренница эта жена. Да, она его терпит. Но по любви. И сама же рассказывает, как однажды, когда он запил, выгнала его из дома без вещей. А когда муж пришел просить костюм, сказала: «Лучше в печке сожгу. Ты его не наживал. Я взяла тебя голышом». И взгляд ее — через весь фильм — тяжелый, очень тяжелый взгляд. Кто знает,

может, мужику не молодого тела не хватало, а легкого взгляда. Да, тут нет виноватых. Не виноват, кто любит и кто не любит. «Я не от обиды, я о нем плачу». Тут любовь земная и небесная не в согласье живут.

«Как могу, Господи» — фильм цветной. На экране поздняя весна или раннее лето. Зелень вокруг такая юная, свежая, радостная. И на ней — свежие доски для гроба. Для гроба нестарому еще, крепкому мужику. «От тебя люди страдают», — говорит автор Николаю Ленивкову. «А я?! А я?!» — в несказанном отчаянии вскрикивает мужик. Действительно, а он? Он? Жизнь прошла, а он не насытился жизнью. Посему он и «бунтажный» мужик, жаждущий смирения.

Фильм снят как многолетнее, длительное наблюдение, когда автор сживается с героем и тот становится своим, близким, частью души, частью размышлений. Снята картина строго и просто, и лишь несколько деталей в нем — как приметы быта и как поэтический образ — бросают метафорический блик на весь рассказ: нарядная бабочка с расправленными крыльями на вате между рамами в окне осталась от зимы, высохшая, но как живая; собака какая-то ничейная задумчиво пробегает мимо работающего над домовиной Николая; паутина в зелени куста вздрагивает от ветра; мужик вдруг проезжает на велосипеде, подпрыгивая на ухабах, — это тебе не дороги Германии; и колесо. Пятое какое-то колесо. Здесь уже авторский курсив. Колесо от телеги появляется в начале и в конце фильма. Неприкаянное, одинокое, катится себе по зеленой траве, прислоняется к забору и падает на землю, словно тоже устало. Закончило свой путь. И его сиротство — главный отзвук жизни героя.

«Как могу, Господи» не получил должной поддержки даже на фестивале неигрового кино в Екатеринбурге. А ведь этот фильм — из самых удивительных в нашей удивительной документалистике, которая научилась из простейшего быта, из неприхотливого материала извлекать высокие поэтические звуки душевного напряжения человека, который силится понять эту жизнь, такую трудную и такую короткую, не успеешь оглянуться.

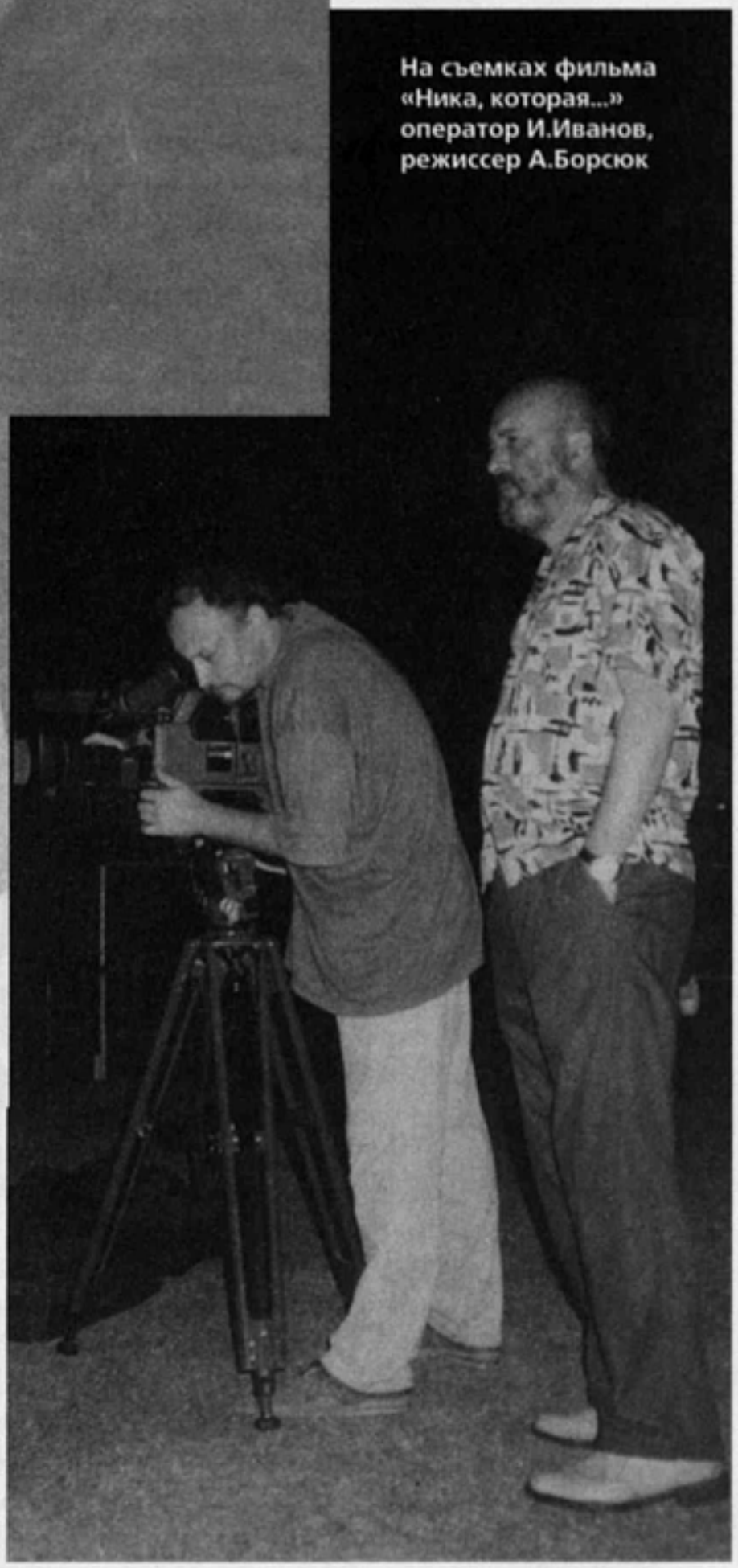
И гроб, который мастерит Ленивков, все приближается, все укрупняется. А прекрасный Божий мир, прекрасный Ярославль с церквами на том, высоком, берегу речки все отдаляется, отдаляется и уходит в бесконечность...

СЕРГЕЙ ТРИМБАЧ

Маленькая Ника

Хорошая мысль — поглядеть, что же стало со знаменитой некогда Никой Турбиной? Помните, была такая юная поэтесса, весьма популярная в начале 80-х? В те времена почему-то очень жаловали вундеркиндов — то ли потому, что демонстрировали невиданные возможности советского строя, то ли были последние отрыжки возрожденческой мифологии, имевшей некоторое влияние и в нашем грешном веке («Человек — это звучит...»). Ника звучала, да еще как. Института продюсерства тогда еще не существовало в сегодняшнем понимании, но государство нажимало на те или иные кнопки, что-то «раскручивало», а что-то «винтило» в обратном направлении — чтобы не пищало, чтобы вони поменьше было.

Да, эдакая и впрямь возрожденческая девочка, прообраз будущего человека, денно и нощно бьющегося в творческих судорогах. Само ее имя было говорящим, потому и вынесено в заглавный титр фильма «Ника» (1982) режиссера Николая Лактионова-Стезенко. Фрагменты из него включены в новую картину Анатолия Борсюка «Ника, которая...» — имя



На съемках фильма «Ника, которая...» оператор И.Иванов, режиссер А.Борсюк

обретает придаточное предложение и продолжение, имеющее место в нашей все менее понятной жизни.

Была истовая, искренняя радость по поводу рождения и присутствия среди нас гения, чего-то невообразимо творческого и прекрасного. В маленькой Нике все было замечательно — и глаза, и улыбка, и ее трогательные отношения с мамой. И стихи, конечно, и то, как она их читала, блестя глазами, чуть запрокинув голову. Все это Борсюк и показывает, цитируя кадры из картины Лактионова-Стезенко. Однако для него это всего лишь отправная точка, по-настоящему же его интересует то, что находится за этим блестящим занавесом. Что было и что есть?

Была семья, симбиоз трех женщин — бабушки, матери и знаменитой дочки. Первые две служили третьей, преданно и верно.

«Ника, которая...»
Автор сценария и режиссер **А.Борсюк**
Оператор **И.Иванов**
Звукооператор **И.Барба**
Музыкальное оформление: **Александр Курий**
Директор **Дмитрий Матвеев**
ММЦ «Интерньюз»
Украина
1995

Многое было напоказ — приезжали журналисты, снимались фильмы и телепередачи. То был театр, и мама с бабушкой играли в нем ясно очерченные, понятные всем роли. Но потом... Потом был суп с котом: пошла жизнь со всеми ее примочками. Мама вдруг взяла да вышла замуж. Родила еще одну девочку, желая одного — больше никаких гениев, достаточно одного. Жуткие люди эти гении, ну их... Ника, естественно, оскорбилась и вскоре отвалила в другую, уже взрослую жизнь. Без мамы, без бабушки, без семьи. Хотя семья ей была нужна, потому чуть ли не в шестнадцать выскочила замуж за швейцарца («Муж? Милый человек. Психолог, своя клиника в Лозанне, семьдесят шесть лет, но вполне боеспособный, лучше шестнадцатилетних»). Не сложилось, вернулась обратно, учится в Москве, пьет. Словом, порвалась связь времен. Гениальный ребенок с прекрасной улыбкой и пластикой превратился в женщину, силящуюся вспомнить свои собственные стихи, которые пропали, сгинули во мраке беспамятном. О таких людях вообще, советует мама, не нужно снимать фильмы, лучше их книжки читать, а не исследовать тот мусор, из которого они произрастают. Да и сама Ника, уже взрослая Ника, кокетливо глядя в камеру, советует не допрашивать ее — все равно потаенного не скажет, а остальное неинтересно.

Но режиссер Борсюк любопытен и в любопытстве своем ненасытен. Вместе с оператором Игорем Ивановым они пытаются выгрести, вытянуть всю возможную информацию — речевую и визуальную. Иванов просто виртуозен здесь, его камера досказывает о человеке то, что, может быть, он хотел бы и припрятать. Но главное впечатление — при всех своих несуразностях, обрывах связей и тому подобных вещах человек оказывается замечательно гармоничен с природой. Все съемки проводились в Ялте, и героини фильма как-то очень уж ладно смотрятся в этих ландшафтах. И уж не понять — то ли потому, что так оно есть на самом деле, то ли это режиссер с оператором так это все увидели, так это «сочинили», смонтировали... Да-да, вот это впечатление, ощущение-мысль пронзают тебя и не отпускают долго: как он нелеп, странен, несовершенен человек, но лишь вынутый из природы. А в ней, на ее лоне он вдруг красив, гармоничен, он в этой раме картинной на месте, и без него этот пейзаж будет выглядеть холодным и чужим. Таким, собственно, мы и видим ландшафт в начале фильма, из окна поезда: закат солнца, зловещий желтый цвет неба. Но чем дальше развивается действие, тем спокойнее, теплее и человечнее выглядит природа, городская в том числе. И в финале мы видим ту же пустынную ялтинскую улицу, что и в одном из первых эпизодов, только теперь она согрета человеческим теплом.

Вообще для фильма, снятого на видеопленке, работа оператора просто феноменальна. Изображение здесь живописно-пронзительно, оно как бы уравновешивает человеческую драму, утверждая с высоким спокойствием: мир гармоничен. Никина бабушка говорит, что в детстве внучка благодаря стихам ловила некий мистический звук. И мы тут же «видим», осязаем сей звук — камера как бы овеществляет его несколькими пейзажными библейскими кадрами крымского неба и крымских гор. И так во всем — изображение позволяет преодолевать рубеж человеческих чувств, слов, поступков и устремляться в неограниченные мирской суетой дали. В этом смысле фильм достигает какого-то почти религиозного наполнения.

Жаль, что в отнюдь не богатом картинами такого уровня сегодняшнем украинском кинематографе фильм Борсюка оказался на подозрении. Авторов обвинили в незаконном использовании фрагментов картины Лактионова-Стезенко. Хотя повода вроде бы никакого нет — в титрах черным по белому указано, что использован такой вот фильм такого вот режиссера. Но «Ника, которая...» уже два года так и не может пробиться на телеэкран.

...А взрослая Ника выглядит все же инопланетянкой. Медные красивые волосы, удлиненное, чуть странное лицо, в котором так много асимметрии... Открытая вдохновению в детстве, она погрузилась в болото жизни и едва не пропала. Теперь, быть может, помаленьку выбирается.

Какой-то прежний звук, кажется, пробивается в ней — в ее искреннем стремлении любить...

Впрочем, нет, пока она формулирует иначе: хочется, чтобы меня любили! Безумно хочу быть любимой... Хочу делать то, что мне нравится... Живу глупыми мечтами, женско-человеческими...

Что-то от вундеркинда, которого обожали все, проскальзывает. Хочется, чтобы все по-прежнему работало на тебя. Сидишь и ждешь, когда свыше тебе сыграют мелодию, а ты ее воспроизведешь — маленький, очаровательный органчик. Во взрослой жизни отчего-то так не получается. Душа обязана трудиться сама, увы и ах. Трудно перенастроить себя, трудно жить жизнью, где нужно крутиться самой. Но, может быть, все еще случится — и стихи, и любовь, и счастье? И новый фильм о Нике, которую будут любить и Бог, и музы, и мужчины.

СЕРГЕЙ ТРИМБАЧ

Лямур — это любовь

«Красная мельница» (Мулен Руж)
Автор сценария и режиссер В.Руденко
Оператор В.Гуевский
Звукооператор А.Цельмер
ММЦ «Интерньюз»
Украина
1996

Валентина Руденко сняла всего три документальных фильма. Один из них — «Гагарин, я вас любила!». Он и принес ей известность. Недавно я пересмотрел его опять: по-моему, замечательно. Прежде всего наглядностью того рубца, который возник на месте разрыва эпох. Было романтическое время, был Гагарин, которого любила в детстве лирическая героиня фильма. А потом это время закончилось... И в попытке вернуть его, хоть лоскутком каким-нибудь, авторы едут в городок космонавтов, к Валентине Гагариной. Она в картине не говорит ни одного слова. Она не хочет даже сняться на крупном плане — только на общем и среднем. Чтобы никто не увидел морщин, не увидел увядания легенды. И лишь в финале, в заплаканном от дождя окне, — ее глаза, закрытые темными очками. Героическая эпоха закончилась, и нынешнее время нельзя выразить лучше, чем сняв толкучий базар, где под гагаринское «Поехали!» тетки подымают кули с картошкой. И лишь печальная фигура Гагариной — как поникший символ ушедшего времени...

Слом времени и в последней картине Руденко «Красная мельница». Она совсем небольшая, всего 24 ми-

нуты. О жизни простой, как мычание. Простой, как песня, — некая песенная структура в ней и обнажается к финалу. Вышибая у меня, человека, правда, сентиментального, слезу по ушедшему времени, которому не повториться уже никогда.

Фильм повествует о французе Моррисе Уссере. Еще подростком в Париже побежал он однажды смотреть фильм в «Мулен Руж». А тут облава, немцы его захапали и в лагеря. Оттуда сбежал аж на Украину. Воевал у Ковпака. После войны угодил, как положено, в сибирские лагеря. Выйдя оттуда, вернулся на Украину. И — женился на простой деревенской девушке, Антосе. Вместе и прожили жизнь — ничего не накопив, кроме сына Виктора да двоих внуков. Теперь вот старость и немощь телесная. Перебирает старые воспоминания, единственную драгоценность...

Такова история. Рассказана она просто, самим Моррисом. На французском языке, который он не потерял. Хоть и вписан накрепко в сей украинский деревенский, патриархальнейший из миров.

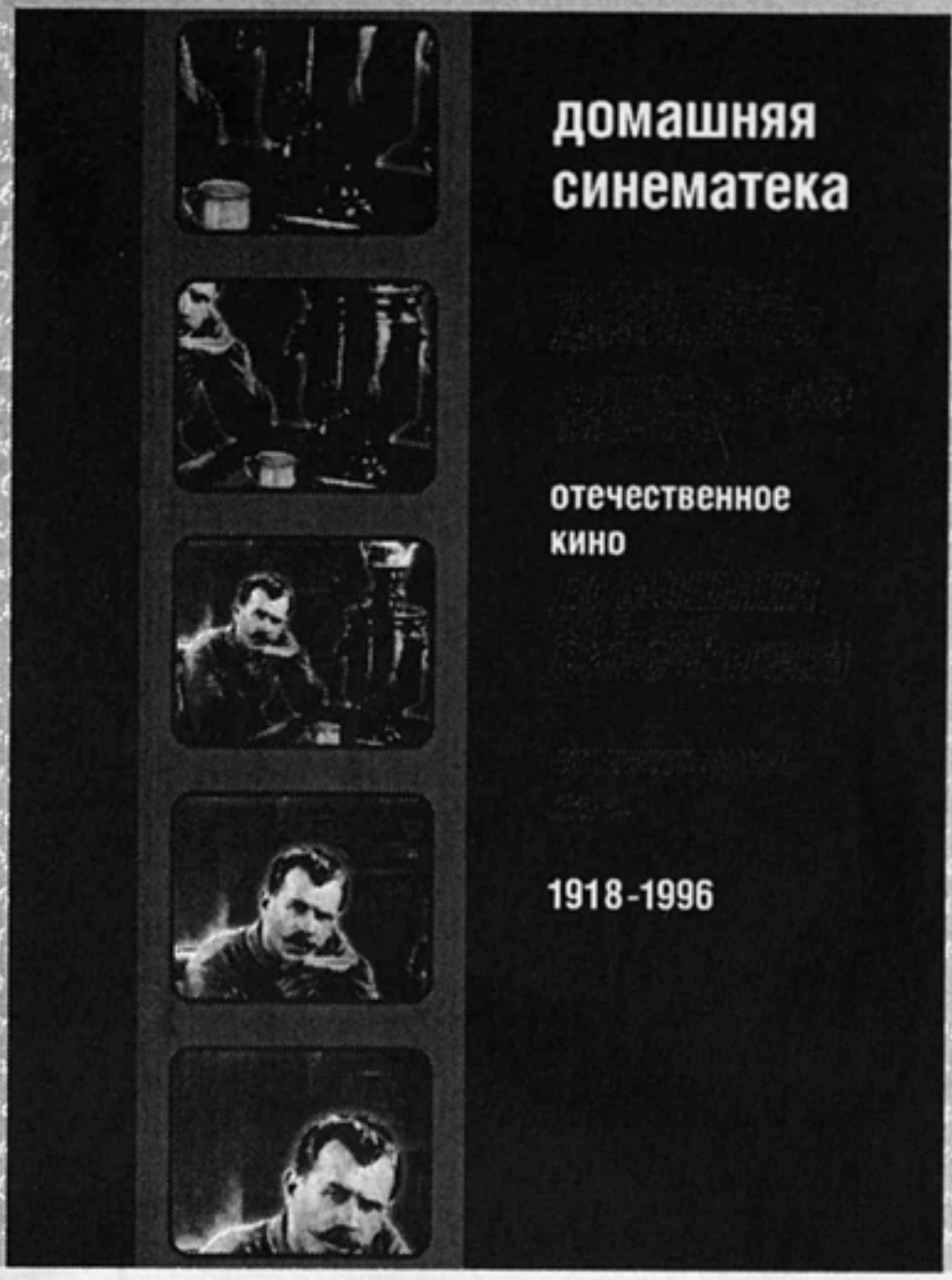
Камера одного из лучших украинских операторов Владимира Гуевского замечательно выписывает все подробности окружающей флоры и фауны. Солнце и дожди, небо и землю. Сам Моррис философичен: украинский чернозем напоминает ему французский шоколад. Но в дожди он наглухо отделяет село от всего остального мира. «Мы не смогли подчинить его себе», — с некоторой безнадежностью констатирует Моррис. Власть земли оказалась сильней — извечная тема украинца, боготворящего землю и пытающегося иногда освободиться от нее. Не получается, хоть убей. Вот и француз не смог, хоть поначалу и сопротивляется. Даже горілки не пил, в местном питейном заведении заказывал кофе. Кончилось тем, конечно, что и он стал специалистом по сельским горілчаним изделиям. Равно как и по другим тоже — был взят в плен в полном смысле этого слова.

Из этого басурманского плена его пытались вызволить соотечественники, французы. Предлагали вернуться на родину, стращали, чем могли. Даже бедностью. Тогда Моррис выгнал живность, всю, какая ни была на колхозной ферме, и пригнал ее к посланцам Французской Республики: видите, это все мое! Советский человек был всегда находчив по части агитации за родной строй.

Не-ет, его родина теперь здесь. В крошечных новеллах представлены соседи. Смешной мужичонка, являющийся каждый день к Антосе в тщетной надежде получить свои пятьдесят капель (та каждый раз придумывает мотивировки отказа вроде «Побреешься, тогда получишь»...). Колоритная соседка, которой Моррис обещает некие блага за возможность пощупать ее коленки. Он по-французски непосредствен. Моррис перед камерой может себе позволить некоторые фривольности, от которых очень смущаются наши жинки. Ну иностранец, все же сохраняющий многое от своей прародины. Он даже с лошадью говорит по-французски. Хотя лошадь тоже сохраняет украинский менталитет, как и сын Виктор, так и не выучивший отцовский язык.

Они смешные и очень трогательные, эти старики. Их время закончилось, их время продолжается. Драгоценность фильма Руденко для меня прежде всего в том, что здесь торжествует живой мир ценностей. Именно живой, а не музейный. Все перевернулось и укладывается заново, но эти простые люди знают — на новой фотографии будет то же болото, то же небо и та же земля, по цвету напоминающая французский шоколад, которого они, впрочем, никогда не видели. Разве что от Морриса слышали.

От него же и печальная песня о разлуке и о любви — из фильма «Шербурские зонтики». Он переводит Антосе слова, и она удивляется: чего же ты мне эту песню не показывал? Ну, да ничего, еще не поздно. Песня уходит в жизнь, и хор девушек разучивает ее (по ходу фильма) так, словно это наша народная. Она и стала народной, отсылая к памяти о молодой любви, о жизни, промелькнувшей, словно киносеанс. Сколько ни пытается, не может вспомнить Моррис, на какой же тогда фильм бежал он в «Мулен Руж»? С той минуты так долго раскручивалась лента его жизни, что уж и не упомнишь, с чего все началось.



самый полный каталог фильмов СССР (1918-1991) и б.СССР (1991-1996)

5000 фильмов:

персоналий, технические характеристики, права собственности, аннотация, призы и премии МКФ, ВКФ, прокатные данные.

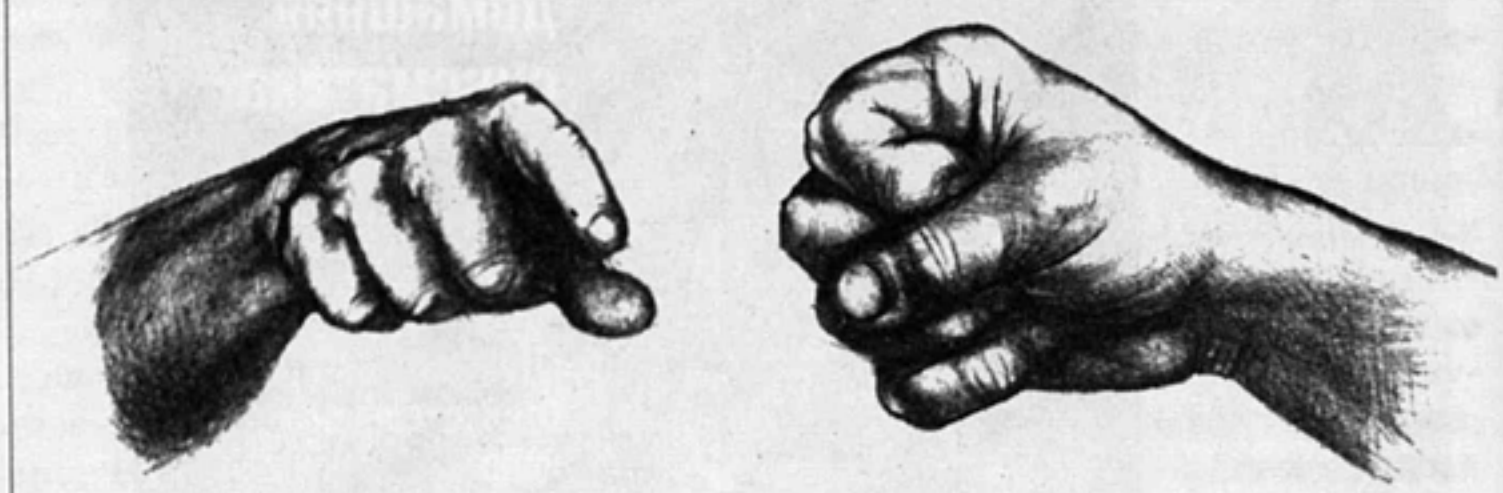
Формат - А4, 520 стр. Тираж - 5000 экз. Издательство - "Дубль-Д"

Спрашивайте в магазинах:

БИБЛИО-ГЛОБУС
(ул. Мясницкая, 6)
ВИДЕО-АСС
(ул. Велозаводская, 6а)
ДОМ КНИГИ
(Новый Арбат, 8)
МОСКВА
(ул. Тверская, 8)
МОСКОВИЯ
(ул. Валовая 6/8)
ЮПИТЕР
(Новый Арбат, 19)

Справки: 958-4287, 229-7921

К О М М Е Н Т А Р И И



М.ТРОФИМЕНКОВ

Дорогая моя столица

Принцип рекламного клипа — почти мистическая абсолютизация предлагаемого товара.Не просто холодильник, жевательная резинка, прокладка, а божественное откровение. Пластинки «Орбит без сахара» застилают отдыхающим на пляже солнце или обрушиваются на невинную землю прямо из открытого космоса (а мы-то гадаем, что́ упало на американскую деревеньку летом 1947 года). «Электроника от Самсунга» ссылается на авторитет Нобелевской премии. Кроссовки «Найк» помогают лучшим футболистам мира выиграть матч против инопланетных монстров: По этому же принципу упакованы и ролики ОРТ к 850-летию Москвы. «Москва — лучший город Земли». Заверните.

По жанру эти ролики, безусловно, принадлежат к социальной рекламе. Данное словосочетание — псевдоним старой знакомой пропаганды, поскольку именно пропаганда предлагает не осязаемый потребительский товар, а абстрактную ценность. Однако, обладая выраженным жанровым родством, например, с «Русским проектом» Константина Эрнста и Дениса Евстигнеева, юбилейные ролики отличаются от них стилистически. Никакого стёба, никакой игры с культурными смыслами, никакой апелляции к индивидуальному, ситуационному опыту, никакого скрытого высокомерия по отношению к героям (они же — потребители). Спокойно, незамысловато, безыскусно. Посвященные Москве песни советских композиторов иллюстрируются монтажными документальными короткометражками. Ближе всего — стиль позднего застоя, например, документальный сериал «Наша биография», созданный к 50-летию Великой Октябрьской социалистической революции. Или «клип», который традиционно предшествовал новогоднему бою курантов: взмывающие в небо ракеты, колосящиеся (или что они там делали?) нивы, блюминги и пограничники. Мораль та же: «Это наша с тобою страна (Москва). Это наша с тобой биография». Впрочем, именно стиль позднего застоя в последнее время доказал свое бессмертие и посрамил критиков. Глазунов, Шилов, Церетели как были баловнями господствующего «нового класса», так и остались ими поныне, несмотря на поспешные их похороны в угаре перестройки.

Мне кажется, что Даниил Дондурей слишком категорично расставляет акценты на страницах «Общей газеты» (1997, 14 августа), когда определяет политику новых телеидеологов Парфенова, Эрнста, Якубовича формулой работы с социалистическими мифами «как с общечеловеческими». Сомнение вызывает именно словечко «как». В том-то и двуликость, и прелесть, и трагедия коммунистической идеологии, что — в отличие от откровенно людоедской нацистской — она содержала и содержит в себе безусловно справедливые и привлекательные

принципы: интернационализм, социальная справедливость, солидарность, взаимопомощь и т.д. Ни концлагерей, ни власти госкапиталистической номенклатуры, ни идеологической и эстетической цензуры в программах основоположников нет. Социалистические мифы и есть общечеловеческие.

Другое дело, что в телепрограммах, основанных на использовании эстетики и реалий коммунистического прошлого, все эти симпатичные черты обобщаются не как свойства любого нормального человека, а как прерогатива некоей ушедшей в прошлое общности. Этой общностью может быть «советский народ» (ах, как дружно мы жили в коммуналках!), а может — «Москва и москвичи». Я люблю и уважаю, например, «Старую квартиру», но тревожит повторяющийся драматургический прием. Накапливаются милые лирические воспоминания, а потом — как противовес — для «восстановления исторической справедливости» выпускается на сцену один (!) «свидетель эпохи» — Ефим Добин или Борис Ефимов, — который в отведенные пять минут напоминает о кошмаре 1949 или 1952 годов. Борис Ефимов при этом немедленно компрометируется демонстрацией его верноподданнических карикатур. Ефим Добин говорит о хороших людях, которые помогали изгнанным с работы космополитам. Но в контексте «Старой квартиры» нормальная констатация того факта, что в самые лихие времена хороших людей больше, чем плохих, становится лишним признанием именно тогда существовавшей «общности». Общности в конечном счете государственной, имперской. В этом отношении юбилейные ролики ОРТ наиболее откровенны. Буквально воссоздается сталинская топография Вселенной, известная по фильмам Александрова и Пырьева. В центре Земли — ее лучший город Москва, в центре Москвы — Кремль (на «обложке» ролика), в Кремле — товарищ Сталин (речь-то — о волке... но об этом чуть позже). Все люди доброй воли стремятся в Москву, все реки мира впадают в Московское море. В таком контексте даже кадры Московского фестиваля молодежи и студентов 1957 года (наложенные на «Подмосковные вечера») не первый глоток свободы, не растворение Москвы в мире «космополитизма», а притягивание Москвой всего «прогрессивного человечества».

Идеологическое обрамление ностальгии по советским временам — эмоциональный призыв «не вычеркивать семьдесят лет советской истории». Помилуйте, да кто же их вычеркивает, за исключением Станислава Говорухина и ошалевших монархистов? Разве кто-то опровергает тот факт, что Сталин тридцать лет руководил Советским Союзом? Скорее, уж это в советские времена могли ничтоже сумняшеся отрицать то, что Красную Армию создал Лев Давыдович Троцкий. Анализ, ревизия, переосмысление истории — свойство любой нормальной культуры. Французские историки пишут о жестокостях — переходящих в геноцид — республиканской армии в Вандее или об эксцессах Освобождения; американские — о геноциде индейцев. Но никто при этом не кричит о «вычеркивании» славных страниц истории. Причем корректировка представлений о прошлом осуществляется на всех уровнях — от академических исследований до популярных жанров кинематографа. Защита «нашей биографии» в юбилейных роликах переходит все границы здравого смысла и хорошего вкуса, когда на экране появляется дядя Джо с детишками или Лаврентий Палыч на трибуне. Ничего себе подарочек к юбилею! Просто: «Сегодня праздник у ребят, ликует пионерия. Приехал в гости в детский сад Лаврентий Палыч Берия».

Безусловно, большевистские вожди были выдающимися государственными деятелями, а не просто параноиками, развратниками и убийцами, но неужели к юбилею Берлина кто-нибудь из немецких журналистов осмелился бы вклеить в подобный ролик Гитлера или Гиммлера? Тоже были крупные политики.

Речь не о злокозненности, не о скрытой сталинской пропаганде. Ошибка — хуже, чем преступление. Современные российские масс-медиа в целом характеризует скорее неосторожность информационного жеста. Неосторожность во всем: от статьи Леонида Радзиховского в «Новом русском слове» (тут же с восторгом перепечатанной антисемитской прессой) о доминирующей роли евреев в финансовой и политической жизни России до ежедневной продажи в прайм-тайм несуществующего фильма Юрия Грымова «Му-му». Скромнее надо быть, осторожнее. Слоган «Москва — лучший город Земли» — вопиющий пример опасной неосторожности.

Безусловно, москвичи имеют право на такое, откровенно эмоциональное, преувеличенное объяснение в любви к родному городу. Но не по Первому каналу, а по московскому. Как ни крути, юбилей города — праздник городской, локальный, а не общероссийский. Вспомним, как в годы перестройки самым заклятым космополитам стало впервые в жизни не стыдно произносить слово «Россия». Как «революция» совершалась во многом от имени провинции, «настоящей» России, противостоящей бюрократической Москве. Если и есть какой-то смысл в праздновании 12 июня Дня независимости России (хотя лучше бы праздновать 1 сентября, день, в который в 1917 году Россия была провозглашена демократической республикой), то именно — в освобождении России от господства интересов имперского центра.

Все возвращается на круги своя с удесятеренной силой. «На местах» Москву не любят, если не сказать похлеще, — достаточно проанализировать такой точный индикатор массовых настроений, как детективные романы рекордсменов тиражей Пронина или Бушкова. Необязательно читать антимосковские инвективы газеты «Завтра», если даже Давид Тухманов в телевизионных «Анонимных собеседниках» на вопрос о юбилее Москвы отшучивается строчками Иосифа Бродского: «Лучший вид на этот город, если сесть в бомбардировщик». Справедливо это или нет, но к Москве относятся как к высокомерному городу-паразиту, городу бюрократов, а не трудящихся, городу легких денег и крупных скандалов. Когда рвануло империю в 1917 году, проснулось и сибирское «областничество», и дальневосточный, и северорусский сепаратизм. В конце XX века могут сорваться с места и Урал, и Петербург. Москве припомнят даже легенду о том, что «Подмосковные вечера» изначально были «Ленинградскими вечерами». Каждое неосторожное слово — капля в чаше регионального недовольства. Не важно, насколько оно обоснованно, насколько исходит из старой привычки винить во всем, условно говоря, министра, а не директора родного колхоза, насколько разжигается искусственно. Важно быть корректным.

Неосторожен и ролик о «Сережке с Малой Бронной и Витьке с Моховой». Война и победа приватизируются столицей, между тем в декабре 1941-го ее, столицу, спасали сибирские и казахские дивизии. А на ОРТ получается, что только Москва проливала кровь своих мальчишек.

Помимо общей политической некорректности такого чествования Москвы очень многое вызывает в юбилейных роликах чувство неловкости. Например, сочетание несочетаемого: реабилитация советского «детского» жанра с рудиментами перестроечной привычки резать правду-матку по поводу и без оного. В ролике «Мальчишки» никоим образом не должно было бы быть кадров из немецкой кинохроники: обросшие красноармейцы сдаются в плен. Не в день праздника, если уж соблюдать правила жанра, вспоминать эту катастрофу.

Неловко смотрятся и детишки младшего и старшего дошкольного возраста под «А у нас во дворе есть девчонка одна». Помнится, там по асфальту чьи-то каблучки стучали. Песня-то — при всем советском пуританстве — о зарождении вполне определенных чувств, грубо говоря, о половом созревании. А тут даже не нимфетки, а конкретная статья УПК: так же неловко смотреть, как и на кривляющихся под Леонтьева или Аллегрову младенцев в «Утренней звезде».

Таких вкусовых неточностей мастера советского телевидения не допустили бы никогда. Что-что, а праздничный жанр был отработан до совершенства. И справедливо — у него свои каноны. Наверное, главная беда сегодняшних юбилейных роликов — в попытке во второй раз вступить в ту же реку, попытке, предпринятой людьми другого поколения, что-то обретшего, но и что-то потерявшего по сравнению с предыдущими. Потерявшего не потому, что кто-то отнял, а потому, что времена меняются и мы... Можно сколько угодно плакать о том, что нет нового Утесова или новой Шульженко, но нет и новой Пиаф, нового Пресли, новой Дитрих. Есть только они, старые и вечные.

А так, за исключением отдельных недостатков, товарищи, Москва, безусловно, лучший город Земли. Хотя бы потому, что только в Москве магазин дубленок работает круглосуточно.

Санкт-Петербург

ГОЛОС ИЗ АРЬЕРГАРДА

СТАНИСЛАВ РАССАДИН

О Брента!..

В прошлом году нам с женой удалось скопить достаточно денег, чтоб купить наконец семидневный тур по Италии... Ох! Ловлю себя на жалких словечках, столь характерных для нынешнего нытья: «удалось», «наконец», — хотя сам факт поездки должен бы оптимистически образумить. Да, в общем, и образумил, вразумил — например, касательно моего социального статуса.

Прелюбопытен был состав группы, пестро характерный — именно с точки зрения социальной. Один «новый русский» с семейством — не совсем еще, правда, дозревший до стереотипа, не настолько, чтоб снять за полтысячи баксов номер в венецианской гостинице «Даниэли», излюбленной его более продвинутыми собратьями, но с назойливо демонстрируемой еврокартой и узнаваемым уровнем эрудиции (находясь в Сикстинской капелле, под росписью Микеланджело Буонаротти: «Кто рисовал? Как? Бу... Бу...» — прямо из Маяковского, из его «Бани»: «Анджелов, армянин?»). Дальше: пара профессиональных проституток, отнюдь не думающих скрывать, что путешествуют не одного любопытства ради. И более половины всей группы сплошь бухгалтеры, точнее, их элита, главбухи; как я понял, первые и жизнестойкие ласточки той весны, каковая, глядишь, в самом деле пробудит к жизни вожделенный «средний класс»... Так вот, глядя на них, сопоставляя их и свои возможности в смысле трат, я, кажется, определил и собственную (вкупе с двумя-тремя спутниками) социальную степень или ступень: где-то в самом низу того самого «среднего». Не ниже — во всяком случае самолюбиво надеюсь на это; а выше и не положено и, вероятно, несправедливо для того, кто социально инертен и не совершает усилий, дабы вписаться в новейшие обстоятельства.

Итак, Италия. Боже, как же я возбудился, узнав, что невзрачнейшая речушка, наблюдаемая из окна отеля, называется *Брента*! И попробуй не возбудись: «Ночь весенняя дышала светло-южною красой; тихо Брента протекала, серебримая луной...» — это «Венециянская ночь» слепца Ивана Козлова (подчеркиваю: слепца), растиражированная, как все стихи, становящиеся романсом. Или менее памятное, из Вяземского: «Счастливый край! Над светлой Брентой...», не говоря уж о безнадежной мечте Пушкина, запертого в отечественных границах и грезящего о недоступном: «Адриатические волны! О Брента! нет, увижу вас...» (не увидел и не по причине незрячести, как Козлов). И именно пушкинские слова Ходасевич взял эпиграфом к своей замечательной «Бренте» — дабы сокрушить «лживый образ красоты», прижившийся в поэтической классике, вернуть на ее шесток «рыжую речонку» (да, да, подтверждаю, рыжую, мутную, вовсе не «светлую»), которую воспевали согласным хором... За что? «Лишь за то, что имя звонко...»

Словом, история русской поэзии с ее очарованиями и разочарованиями вдруг навалилась на меня у итальянской «рыжей речонки»»; по литераторской неисправимой привычке захотелось немедля *делиться*, но... Короче, я понял, что, ничуть не в укор моим спутникам, дележка будет воспринята юмористически, и, излив накопившееся на безответную жену, задумался вот о чем. Нормальные люди, прекраснейше обходящиеся без ненужных им ассоциаций и способные воспринять мое возбуждение как род помешательства, если не выпендреж, — они вроде как бы пассивные союзники саркастического поэта, который, чтоб выразить свою желчную сущность, сделал попытку вытравить из предшествующей поэзии некую эмоциональную память.

Да! Разрушение, пусть во имя нового созидания, и равнодушие, порожденное непричастностью, — вот два полюса отрицания традиции (которая, в сущности, и есть память). Первый — то, что дозволено художнику, ибо он художник, человек культуры, остающийся им, даже когда восстает на культуру; второй — то, что тем паче нормально для пребывающих вне культуры (как говорится, имеют право). Но между этими законными полюсами, как водится, маргинальность полукультуры, недокультуры, псевдокультуры, обремененная комплексами неполноценности, самоутверждением, забиячливостью и также имеющая свои степени и ступени.

С нижайшей из них то и дело встречаешься — ну, ясно, где — на поле главнейшего вульгаризатора культуры, на телеэкране, где программу, в которой, допустим, Нани Брегвадзе поет бессмертный романс, можно назвать «Забытые мелодии». Забытые — кем?

Теми ли, кто по вкусам еще не сдвинулся вглубь от музыкальной сиюминутности, кто просто по возрасту не накопил памяти, в том числе и культурной? То есть биология, биологическая цикличность, оказывается критерием искусства или по крайней мере его «актуальности». (Между прочим, прежде это понятие, ныне гордо произносимое, обозначалось как «конъюнктурность».) Но это случай простейший, он был бы даже единично курьезным, если бы не выражал, одновременно разоблачительно пародируя, явление, над которым смеяться поздно — безоглядный культ «нового слова», — лишь за то, что оно «новое», а плохое или хорошее — это столь несущественно, что почти не подразумевается. И вот этот-то культ не есть ли вернейший признак затянувшейся инфантильности?

О, разумеется, он — поветрие мировое, глобальное, что понятно: поступательное развитие цивилизации так соблазнительно — потому что так просто — для аналогии с нелинейными путями искусства, но если это простительно Западу, смачно вкусившему от плодов цивилизации, то уж мы-то ценою нашей бедности и отсталости могли быть в этом смысле умнее. Могли бы понять, что культура, нервически поспешающая за потребителем, за модой, за актуальностью, тем самым доказывает как раз свой комплекс неполноценности, увы, не пригрезившийся, ибо она, такая, действительно неполноценна... Да куда бы, за чем бы ни поспешать — дело ли это культуры? Торопясь и от торопливости еще больше боясь не успеть, она обнаруживает — или по ходу приобретает — амбиции, унижающие ее достоинство. Уничтожающие ее уникальность.

В частности, национальную.

С толикой недоумения я прочел (в «Общей газете», № 18) статью Александра Гениса о роли новой эмиграции в деле «продолжения русскоязычного пространства во всех странах мира», тем более актуальной, что «искусство хрущевско-брежневского времени, созданное людьми, не знавшими иностранных языков, осталось локальным явлением, не интересным никому во Вселенной». То есть как возразить тому, что всеочевидно, в данном случае действительно прискорбному факту весьма малой распространенности знания языков средь писателей тех поколений? И кто скажет, как помогло бы русской прозе абхазца Искандера свободное владение английским или Веничке Ерофееву возможность читать в оригинале де Сада: вдруг бы в культурной своей широте он сравнялся с однофамильцем?.. Если читатель заподозрит иронию, не отрекусь от нее, заметив лишь, что ее следует отнести к неким свойствам аргументации Гениса, — а языки... Что говорить, скверно, кого ни вини: себя самого или развращающее действие «железного занавеса»; впрочем, в любом случае — вольно было развращаться.

Аргументы же, в частности, таковы: «Не случайно главный (чиновная иерархия? — *С.Р.*) современный поэт Иосиф Бродский прожил четверть века на Западе. Англоязычие несомненно отразилось в его творчестве... В Японии русский язык изучают по прозе Довлатова. Оно и неудивительно, поскольку у Довлатова самый чистый, самый простой, самый ясный язык. Сохранить его таким помогла эмиграция».

Тут чуточку столбенеешь. О Бродском. «Его любовь к английской поэзии» когда-то ошибочно показалась К.И.Чуковскому «напускной» (см. «Дневник»); ошибка основывалась на том, что «язык он знает еле-еле». Однако и это значит: любовь была, был интерес к Джону Донну и Т.С.Элиоту, возникнувши вне зависимости от перспективы отъезда. И выходит, что сугубая индивидуальность поэзии Бродского сопоставима с физическим актом передвижения его в пространстве, а сугубая индивидуальность судьбы «главного» из поэтов (арест, суд, ссылка, эмиграция) предстает учебным стендом, транспарантом наглядной агитации: вот как надо! Кому надо? Чухонцеву, Рейну, Кушнеру, Липкину? Жаль, Самойлов не успел воспринять директивы...

О Довлатове — пуще того.

Я лишь сперва удивился, побывав в одной из гимназий Дании и узнав, что учитель русского языка (умница и знаток нашей литературы) учит своих гимназистов по текстам Зои Богуславской, — он-то, понимающий разницу между почтенной дамой и Андреем Платоновым. Все понятно: «самый простой, самый ясный язык», и уж тут ни малейшей иронии в довлатовский адрес, она — опять же — если и есть, то вновь на другой счет. Ведь и вправду смешно то разумно-практичное предпочтение, что японцами отдано именно Сергею Довлатову (а не Зощенко, не Булгакову, не Набокову), воспринимать как знак особого качества, а главное, что это значит: сохранить «самый чистый» язык «помогла эмиграция»? Она помогла — да, но разве лишь продвинуть его в Японию благодаря известности, обретенной Довлатовым в Штатах, однако даже Генис вряд ли тем самым зовет эмигрировать с этой практической целью. И ему ли не знать, что довлатовский стиль сложился задолго *до*, а к тому же откуда он ведает, будто, останься Довлатов на родине, язык непременно бы засорился? Кто тут годится в качестве пугающего примера? Помянутый Искандер? Владимов, написавший «Верного Руслана» на родине?

Когда умный человек, коим не одна только вежливость велит признать Александра Гениса, не сводит концы с концами, ищи первородный грех. А он — в недуге самоутверждения, чем больны многие. Те, кто свергает всех скопом шестидесятников, надеясь вытеснить их из жизни и занять освободившиеся места. Те, кому и русская классика, будто бы сплошь нестерпимо учительная, как кость в нежном горле. И вот теперь — мессианская претензия нового зарубежья «вынести русскую культуру на новые рубежи» путем «духовного диалога с другими народами». Чтоб она не была «локальным явлением» (как, например, Пушкин?).

Чего бы, кажется, лучше — если бы задача столь явственно не сводилась к тому, чтоб вписаться, адаптироваться, став частью — и признанной! — всемирного целого, но... Но не унизившись ли этой суетной жаждой признания, не утеряв ли при этом свою целостность? Свою уникальность. А похоже, что речь об этом, и эпоха Интернета готова весело посягнуть именно на национальную неповторимость искусства, в котором все, что вкоренено (включая и обольщения, вроде Бренты), драгоценно. На феномены Диккенса, Достоевского, Гёте, которые, между прочим, и стали нужны человечеству как воплощения английского, русского, немецкого духа. Не адаптированного в угоду чему бы то ни было.

РАССУЖДЕНИЯ О...

АЛЕКСАНДР АРХАНГЕЛЬСКИЙ

Время новой серьезности

В 1990-м в «Новом мире» были опубликованы главы солженицынского «Архипелага ГУЛаг». Последний цензурный рубеж был взят; легальный и подпольный слои литературы XX века окончательно совместились; наконец-то возникла объемная картина литературного процесса предшествующей эпохи. И сразу стало ясно: завершился период новейшей русской словесности, длившийся почти три десятилетия. (Видимо, не только словесности, а и культуры в целом — но внимательно и систематически я слежу лишь за литературой.) Смысловой осью этого периода был трагический поиск оснований для новой социальной философии, построенной для кого на религиозных, для кого на «общечеловечески земных», для кого на чисто политических основаниях. Центральными фигурами 60 — 80-х стали поэтому писатели «толстовско-достоевского» типа; писатели — этические мыслители, писатели-эпики; от Солженицына и Гроссмана до Можаева и Дудинцева, от Астафьева и Трифонова до Белова и Битова, от Шаламова и Владимова до Василя Быкова и раннего Бондарева. Сплошь глыбы и «матерые человечища»; даже насмешник и балагур Фазиль Искандер и тот шутил с каким-то эпическим размахом, до полной гибели всерьез, иначе он ни за что не попал бы на вершины неформальной литературной иерархии. (А вот Войновичу его диссидентство не помогло прорваться на эти вершины; как он ни поддерживал образ «социально глубокого» и предельно оппозиционного ирониста, репутация «самодостаточного» юмориста преследовала его и понижала писательский статус.)

Но, как всегда, достигнув крайней точки, маятник качнулся в противоположную сторону. Как только закончился «эпический» период, центр и периферия словно поменялись местами; в 1990-е на читателя неиссякаемым потоком обрушились полупародийные, неприбранные, весело-безответственные и подчас непристойные тексты эпохи «позднего застоя», служившие необходимой, но все же *поправкой* к основному «массиву» чрезмерно серьезной и чрезмерно социализованной литературы 60 — 80-х годов. Настала золотая пора для Евгения Попова с его «удаками» и байками про коммунистов; для Юза Алешковского с его надрывным и по-своему обаятельным матерком; во всю свою недолгую силу зазвучал доверительно-приблатненный голос Зуфара Гареева; протест против «патологии серьезности», против тотальной осмысленности каждого произносимого слова вынес на поверхность литературной жизни и Дмитрия Пригова, и Валерию Нарбикову, и Анатолия Королева, и Льва Рубинштейна, и... впрочем, достаточно пролистать годовые комплекты многих журналов и газет, чтобы понять, на ком в эти годы сошелся клином литературный свет. Быть маргиналом отныне значило находиться в центре событий: парадокс

эпохи. Странным (а на самом деле единственно возможным, безупречно логичным) образом эта атмосфера всеобщей пародийности, ситуация «литературной кадрили» оказались благотворной для писателей *мрачных*, подчас чернушных — от Людмилы Петрушевской с ее великолепно выстроенными истериками до Виктора Пелевина, Александра Бородыни или Владимира Сорокина. То есть для писателей, равно чуждых и легковесной смеховой стихии, которая подчас позволяет досмеяться до истины, и умному спокойствию рассудительности, которая всегда подпитывается скрытым юмором. Повторяю, это логично: покинув комнату смеха, большинство ее посетителей сразу мрачнеют; душа, уставшая от чрезмерного веселья, легко впадает в чрезмерную ипохондрию. Неким сложным компромиссом казалась стилистика Тимура Кибирова, опять-таки не случайно занявшего лидирующее положение в литературе этих лет; по языку — пародийная, маргинальная, «приблатненная», по скрытому (а чем дальше, тем чаще явному) пафосу — этически традиционная, «пушкиноцентричная», предельно серьезная и чуть ли не слезливо-сентиментальная:

...Не пропойцы мы, и вовсе
ни при чем маркиз де Сад!
Просто мы под сердцем носим
То, что носят в Госиздат!

Дай же Пригову стрекозу,
не жидись и не жалей!
Мише — дай стрекозу тоже.
Мне — 14 рублей! [...]

И душе в заветной лире
как от тленья убежать?
Тонкой ниточкой, пунктиром
все течет, не удержать.

Все течет и изменяет
нам с тобой и нас с тобой.
В черной яме пропадает
тонкий голос золотой.

Ничего особенно плохого во всем этом[1] я не вижу; период как период; более того, некоторых из представителей смехового подполья, волею обстоятельств переселенных в верхние этажи культуры, радостно ценю. Но, во-первых, в условиях полной свободы безудержный, неостановимый и, главное, повсеместный смех лишается какого бы то ни было смысла («Смех против страха» — так, кажется, называлась работа Н.Ивановой об Искандере?), а смех без причины служит признаком сами знаете чего. Во-вторых, кажется, все мы успели досмеяться до самых настоящих колик, и скоро к горлу подступит неизбежное следствие смехотворства — тошнота. В-третьих, когда *все* становится пародией, пародировать попросту нечего. Пародия самоуничтожается и превращается в собственную противоположность, в некую отрицательную минус-норму; если угодно, то в норму ненормативности. Соцарт, некогда начав вполне революционным осмеянием советского идеостиля, давно уже переродился в нечто более чем консервативное: стиля нет — соцарт остался; в его пространстве, как в медицинской колбочке, плавают заспиртованные останки советского культурного мифа. Все по Тынянову: если пародией трагедии будет комедия, то пародией комедии будет трагедия; любой прием автоматизируется — прием остранения в том числе.

Результат очевиден: к концу 1990-х все *смешное* перестало быть смешным; все *серьезное* боится быть серьезным, ерничает, маскируется, прячется за ширмочку стёба; все *мрачное* выставляет себя напоказ, но больше никого не пугает.

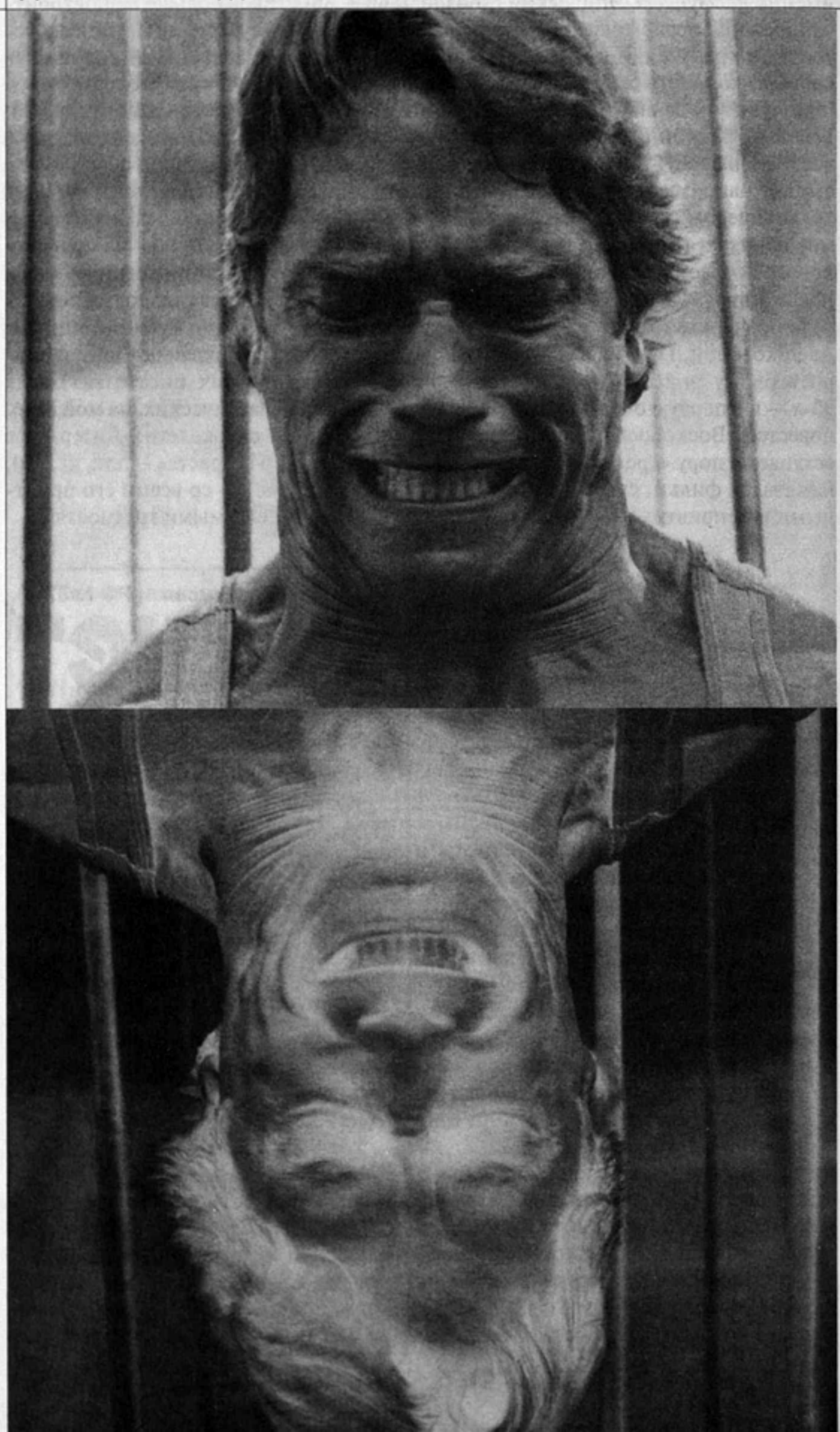
Очевиден и вывод: в ближайшее время произойдет либо окончательное заболачивание литературной почвы, гнилостная атмосфера распространится повсюду, либо пространство культуры будет заново отцентровано, смехотворство поутихнет, «цветы зла» поувянут. И, выражаясь гастрономически, гар-

[1] То есть не в кибировских стихах, которые мне вообще очень нравятся, а в «состоянии умов».

нир, занявший место основного блюда, вернется на край тарелки. Что же нам подадут в качестве основного блюда? В точности не знаю, меню не видел; об этом лучше спросите шеф-повара. Но по запаху, слабо доносящемуся из глубин литературной кухни, могу предположить, что готовится нечто весьма серьезное.

Впрочем, метафора — вещь опасная; разветвляясь и обрастая цветистыми подробностями, она рано или поздно уведет от сути. Поэтому оборву сам себя и, пока не поздно, вновь перейду на суховатый язык отвлеченных понятий. Промежуток завершен; близится время новой серьезности. Не *возвращается*, а именно *наступает*. Эпический глобализм 60 — 80-х годов больше не повторится, прежняя иерархическая модель литературного мироустройства, система устойчивых репутаций не восстановятся, писателей, стремящихся (и порой способных) охватить жизнь одним взглядом, с высоты птичьего полета, новое поколение из своих рядов не выдвинет. И не надо. Но интонация трезвой и печальной глубины, противоположной и ерничанью, и провинциально-трагическому пафосу, с необходимостью возобладает. И писательское слово снова сможет напрямую — а не через систему кривых зеркал всеобщей «комнаты смеха» — адресоваться уму и сердцу читателя. И простые основы общечеловеческой морали утратят привкус трюизма. Потому что литература выходит из подросткового возраста, в который она — вопреки всем законам физиологии — впала после эпохи «старчества». (Солженицын, Распутин, Можаев с молодых лет писали подчеркнуто зрелую, по-стариковски умудренную прозу; Рубинштейн, Юз Алешковский, Пригов и за чертой полувекового юбилея сохраняют вкус к подростковому эпатажу.) «Психологический возраст» лучших писателей конца 90-х — и в первую очередь Андрея Дмитриева, автора классических, на мой вкус, повестей «Воскобоев и Елизавета», «Поворот реки», — сорокалетие. Литература вступает в пору «среднего возраста» («Радости среднего возраста» — так, кстати, назывался фильм, снятый по дмитриевскому сценарию) — со всеми его приятными и неприятными особенностями и вечно преодолеваемыми трудностями.

Лицензия Минсвязи РФ №3786
Гласнет
чуть больше, чем просто доступ в Интернет
☺ Круглосуточная "горячая линия"
☺ Уникальные печатные руководства для начинающих
☺ Шестилетний опыт работы
☺ Доступ к Золотому Фонду российских энциклопедий на www.multimedia.ru
Интернет - как хороший фильм; лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать
Окажитесь в хорошей компании...
ПОДКЛЮЧАЙТЕСЬ!
Скидка 20% предъявителям этого объявления
тел. 785-1100, факс 229-0043,
info@glasnet.ru, http://www.glasnet.ru/



Арнольд Шварценеггер готовится к чемпионату мира по культуризму, 1980

АЛЕКСАНДР ДОРОШЕВИЧ

Гражданин Арнольд

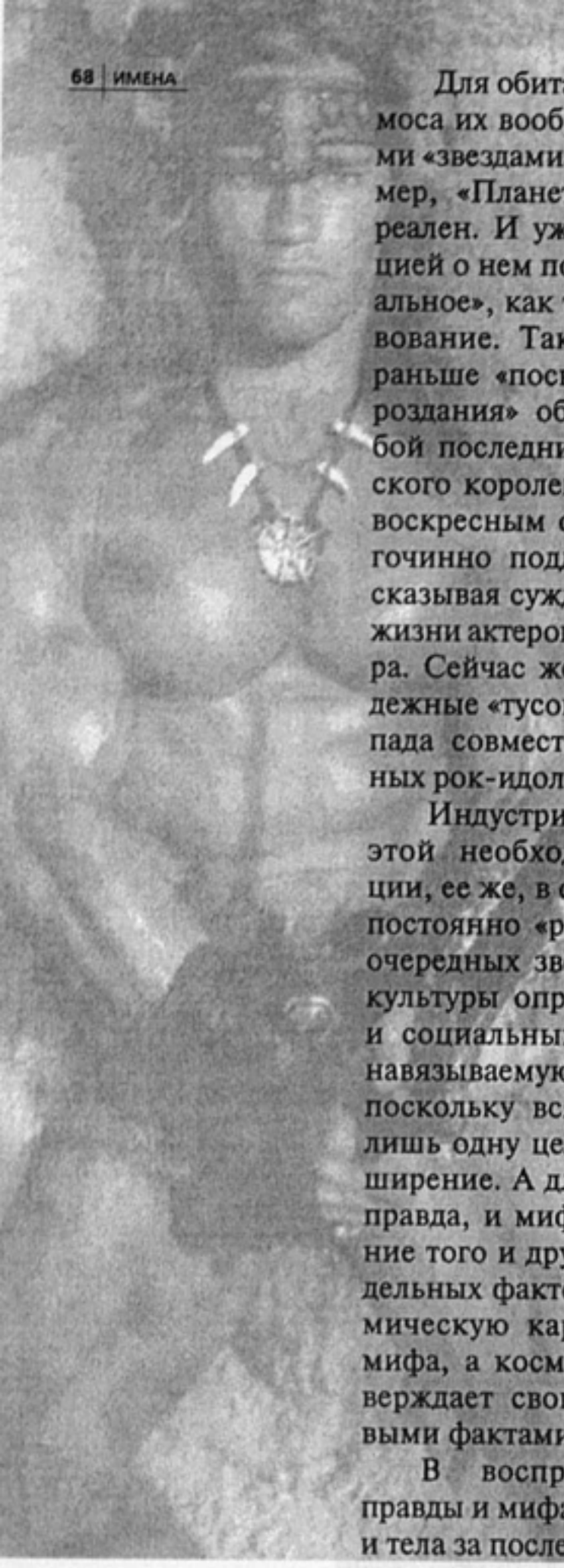
Давно уже собраны все «правдивые мифы» об Арнольде Шварценеггере, и почитающий актера зритель может считать себя в курсе всех перипетий жизненного пути знаменитой голливудской звезды — его детства, его карьеры киноактера и профессионала бодибилдера, а также отдельных деталей личной жизни.

Все тщательно собрано, снабжено многочисленными цитатами и откомментировано. И все же — что это за явление, Арнольд Шварценеггер? Человек или символ? Крестьянский парень Арнольд из австрийской провинции, с помощью своего хорошо накачанного тела сумевший стать кинозвездой, крупным владельцем недвижимости и членом американского патрицианского семейства? Или же устрашающая гора мускулов, изрекающая отрывочные фразы на корявом английском, биомеханический робот «Арнольд», предназначенный для уничтожения противника, но иногда путающийся в декорациях обыденной жизни, словно Гулливер в стране лилипутов? Перед окончательным решением этих вопросов невозможно не спасовать, признавая вслед за английским исследователем Найджелом Эндрюсом, что «чем более звезда становится Арнольдом на экране, тем менее уловимым оказывается реальный Арнольд».

Но в том-то и особенность звезды типа Шварценеггера, что реальный человек, в сущности, никому не интересен, разве что журналистам скандальной хроники, вроде неутомимой его обличительницы Венди Ли, да и тем нужна не столько сама правда о нем, сколько другой, диаметрально противоположный имидж, на сей раз не звездный, а предельно сниженный.

Ведь все захватывающие дух читателей «Вечернего клуба» и «Джокера» последние новости о любовных увлечениях, женитьбах и разводах голливудских киноидолов и кинодив воспринимаются не как сообщения о реальных событиях с реальными людьми, до которых всякому нормальному человеку, занятому своей жизнью и своими проблемами, по сути мало дела, но как некое абстрактное — наподобие научного — знание, объединяющее круг посвященных.

Не важно, что подобного рода посвященных пруд пруди (соответственно тиражу печатного издания или аудитории телепередачи). Главное в том, что все они ощущают себя носителями знаний, которыми могут обмениваться с членами одного с ними социума, участвуя тем самым в построении этого социума, поддерживая его функционирование. Если продолжить аналогию с наукой, то можно отметить, что носители научного знания, создающие с помощью научных данных картину мира, создают таким образом и сам этот мир, общий для всех. Дальнейшее совместное накопление знаний об этом мире помогает его обживать, чувствовать себя в нем уютнее. Так обмен научной информацией учреждает целый космос, обладающий к тому же вполне очевидной физической реальностью.



Для обитателей социального космоса их воображаемый мир со своими «звездами» и «планетами» (например, «Планетой Голливуд») так же реален. И уже сам обмен информацией о нем поддерживает его «виртуальное», как теперь говорят, существование. Так было всегда. Только раньше «посвященные в тайны мироздания» обменивались между собой последними новостями английского королевского двора или же за воскресным обеденным столом благочинно поддерживали беседу, высказывая суждения об игре и личной жизни актеров Художественного театра. Сейчас же разнообразные молодежные «тусовки» удерживает от распада совместное обожание очередных рок-идолов.

Индустрия развлечений, питаясь этой необходимостью социализации, ее же, в свою очередь, и питает, постоянно «раскручивая» на орбите очередных звезд, формируя из субкультуры определенных возрастных и социальных сегментов культуру, навязываемую уже всему обществу, поскольку всякая индустрия имеет лишь одну цель — собственное расширение. А для этого годится все: и правда, и миф, а лучше всего слияние того и другого, когда правда отдельных фактов складывается в космическую картину благодаря силе мифа, а космологичность мифа утверждает свою реальность правдивыми фактами.

В восприятии соотношений правды и мифа, лица и личины, души и тела за последнее время произошли разительные перемены. Это в XVII веке поэт-метафизик Джон Донн провозглашал:

> Тела — не мы, но наш наряд,
> Мы — дух, они — его обличья.

В гармонии тела и духа виделась высокая норма, часто, правда, недостижимая, в разрыве же крылся источник трагедии или комедии.

Во всяком случае, за внешним обликом, как за маской, подразумевалось нечто более важное, чем то, к чему следует пробиться, для уяснения духовной сущности явленного. О ее полном отсутствии не могло идти речи, отсюда тот мистический ужас, что возникал при столкновении с каким-нибудь лишенным души идолом, вроде глиняного Голема. Даже чудовище, сотворенное «новым Прометеем» Франкенштейном, при всей неуклюжей механистичности обладает каким-то своим убогим, но страдающим и поэтому вызывающим жалость сознанием.

Точно так же фиктивное, с физической точки зрения, существование кукол и марионеток делало кукольный театр «театром души» в глазах немецких романтиков. Однако те же куклы и марионетки наглядно демонстрируют, что на самом деле «душа» не столько вычитывается из них, сколько в них вчитывается теми, кто на них смотрит.

В XX веке такое же отношение вызывает человек. Для того чтобы в его телесном присутствии видеть донновское «обличье духа», нужно по меньшей мере в этот дух верить. Безрелигиозному и прагматическому веку, рассматривающему всякого «другого» лишь как объект приложения собственных усилий, а в качестве единственной ценности признающему лишь конечный результат деятельности, гораздо более соответствует вчитывание в «другого» собственного представления о нем. Это, разумеется, лишь крайняя точка тенденции, однако, несомненно, проблема соотношения того, что человек представляет сам собой, и того, что другие о нем думают, стала одной из наиболее характерных для XX века.

В кинематографе наиболее впечатляющее ее воплощение мы встречаем у Орсона Уэллса. Может возникнуть естественный вопрос: почему вдруг в разговоре о знаменитой кинозвезде и одновременно весьма среднем актере возникло имя выдающегося режиссера и талантливого исполнителя, обожаемого синефилами и никогда не пользовавшегося звездной популярностью у широкого зрителя? Прежде всего потому, что Уэллс воплотил в своем творчестве и собственной личности полную противоположность «феномена Шварценеггера». Уэллса, кстати, человека весьма внушительных габаритов, всегда привлекали личности, воспринимаемые окружающими как неординарные, грандиозные и одновременно загадочные.

Таков, например, газетный магнат Чарлз Фостер Кейн из знамени-

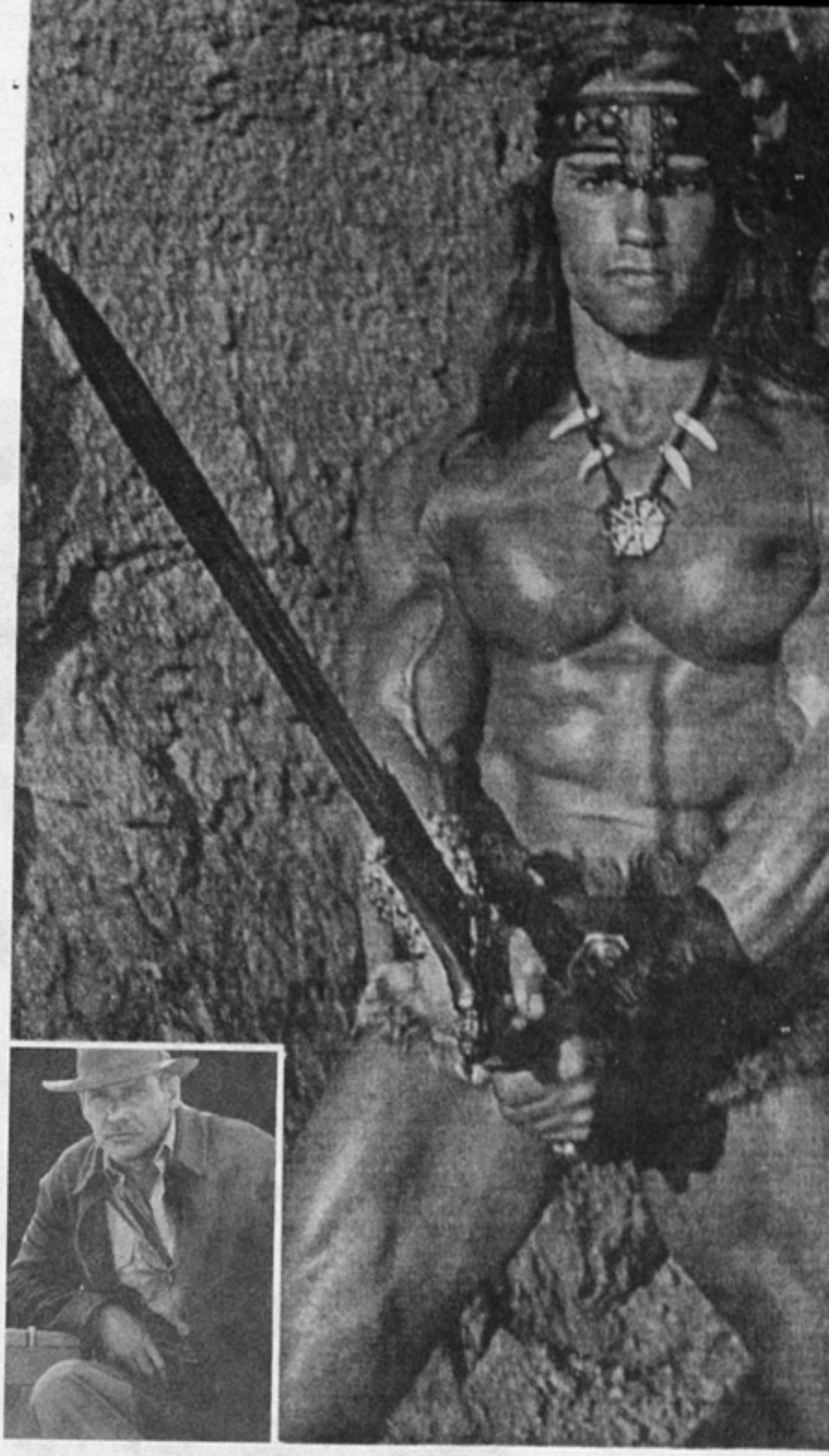
того «Гражданина Кейна», неизменно входящего в периодически составляемую критиками десятку лучших фильмов всех времен и народов. Загадочность этого персонажа обусловлена его неоднозначностью, несводимостью к какой-то одной характеристике. У каждого зрителя свое представление о Кейне, фильм, собственно, и состоит из этих субъективных, во многом совершенно противоположных портретов. Однако цельный образ так и не складывается. В результате у Уэллса личность героя оказывается шире, чем в данный момент говорится о ней, действительность — богаче, чем она предстает в рамке кадра, а создатель фильма подчас интереснее своего произведения. (Так, собственно, сложилась и судьба самого режиссера, автора многих невоплощенных замыслов.)

Одновременно Уэллс чувствует и противоположную тенденцию: в ощущаемой другими персонажами значительности и масштабности многих его героев есть что-то мистификаторское, неподлинное. Исключительно внешнее. За импозантным фасадом скрывается обман, мелочность, пустота. Не случайно Уэллс питал интерес к магии, мистификации и сам часто выступал на сцене в качестве иллюзиониста.

Как бы то ни было, переходя от одной крайности к другой, Уэллс постоянно демонстрирует (а иногда и разоблачает) тайну, лежащую в основе соотношения личины и личности.

Для экранного Арнольда такого соотношения просто не существует. Все его внутреннее содержание заключено в его внешнем виде, в его мускулах. Более того, мускулы эти наращивались не для какого-нибудь конкретного применения, вроде поднятия штанги, классической борьбы или других видов спорта. Как проницательно написал английский журналист Адам Марс-Джонс: «Тело, предназначенное завоевывать призы, представляет собой сгусток специально культивируемых мускулов, изначально помещенный в кавычки; оно получает призы не за то, что оно способно что-то совершить, а за то, что оно выглядит так, будто способно что-то совершить».

Мускулы бодибилдера не являются прямым выражением силы, они лишь создают видимость силы. Область же видимостей, подобий, порождающих впечатление чего-то реального, но этой реальности в себе не содержащих, — это область постмодерна. Поэтому определение «Арнольд-постмодернист», появляющееся в некоторых исследованиях, можно отнести не только к роли Шварценеггера в фильме «Последний герой боевика», эдакой своеобразной автопародии, но и ко всему его жизненному пути. Впрочем, именно так многочисленные репортеры и смотрят на этого персонажа, постоянно подчеркивая, что «правда» об Арнольде заключается именно в мифах о нем.



Арнольд Шварценеггер в фильме «Конан-варвар»

Скрупулезно подбирая и сравнивая все свидетельства как Шварценеггера, так и тех, кто его окружает, они подчас используют малейшие несовпадения и расхождения в показаниях, для того чтобы еще раз подтвердить основной тезис: главным творцом собственного мифа является сам Арнольд.

Причем нельзя сказать, чтобы он выдумывал что-то оригинальное. Рассказывая в различных интервью о своей жизни, он очень четко укладывает ее в схему все той же «американской мечты» — представления о свободном человеке, собственными индивидуальными усилиями добивающегося счастья. Примечательно, что подобная мечта овладела юношей в живущем традиционной жизнью глухом уголке Европы. Но именно первое послевоенное десятилетие ознаменовалось мощнейшей волной американского влияния, прокатившегося по Старому Свету. Интеллектуалы были заворожены духом здоровья и примитивной силы, проистекавшим из манихейского деления на черное и белое, которое несла с собой американская массовая культура. Всех прочих привлекала видимая доступность ее продуктов и идеалов.

Неудивительно, что американская по духу идея именно личного, а не коллективного успеха овладела юным Арнольдом. (Речь идет об уходе из футбола в тяжелую атлетику.) Такой же американской по духу видится прокламировавшаяся им нелюбовь ко всей европейской культурной традиции: к музеям, старой архитектуре, классической музыке. Может быть, все дело было в том, что родители неумело и формально пытались навязать любовь к этой традиции, однако юношеский нигилизм в отношении к культуре оказался весьма естественно созвучен доходящей до примитива американской непосредственности.

В этом стремлении быть святее папы римского (в данном случае — своих американских учителей) коренится и упорное отстаивание Арнольдом в более поздние годы типично республиканских, рейганистских взглядов на необходимость предельной либерализации экономики и уменьшения роли государства в области перераспределения национального богатства. (Что не помешало ему впоследствии благодаря женитьбе на Марии Шрайвер породниться с кланом Кеннеди, традиционно находящимся в стане демократов.)

Миф «американской мечты», «человека, сделавшего самого себя» накладывается на всю спортивную карьеру Шварценеггера. Выше уже упоминалось, что сам вид спорта — бодибилдинг, или культуризм, как его у нас еще недавно называли на французский манер, — сам по себе направлен не столько на достижение определенных показателей, сколько на приобретение чисто внешнего имиджа. Однако коль скоро и сам имидж, и его признание судьями и публикой достигаются вполне конкретными усилиями, то здесь мифотворчество сводится к тому, чтобы максимально эти усилия скрыть.

Если еще недавно кодекс джентльменства в спорте служил гарантией гармоничности находящихся в прямой зависимости скрытых и явных сторон спортивного состязания, то господствующий ныне культ результата любой ценой (ибо цена его в материальном выражении стала весьма высока) привел к явному преобладанию одного за счет явного умолчания о другом. Спортивным кумиром считается теперь не Нетто, отказавшийся от засчитанного было гола, которого на самом деле не было, но Марадона, незаметно закинувший мяч в ворота рукой.

Неудивительно, что и в бодибилдинге есть место и анаболическим стероидам, и приемам нечестной борьбы, и небескорыстному спонсорству богатых гомосексуалистов.

Нельзя сказать, что пресса все это, как и многое другое, замалчивает (вспомним хотя бы приведшие к судебному процессу против Венди Ли ее разоблачительные материалы о Шварценеггере и частые упоминания того, что его отец был членом нацистской партии). Однако памятуя о жестком контроле самого Арнольда над всем, что о нем распространяется, авторы, пишущие о нем, весьма осторожно затрагивают опасные темы, позволяя себе лишь несколько подробнее рассказывать о так называемых «психических атаках» молодого атлета на своих соперников, который хитростью или обманом вынуждал их

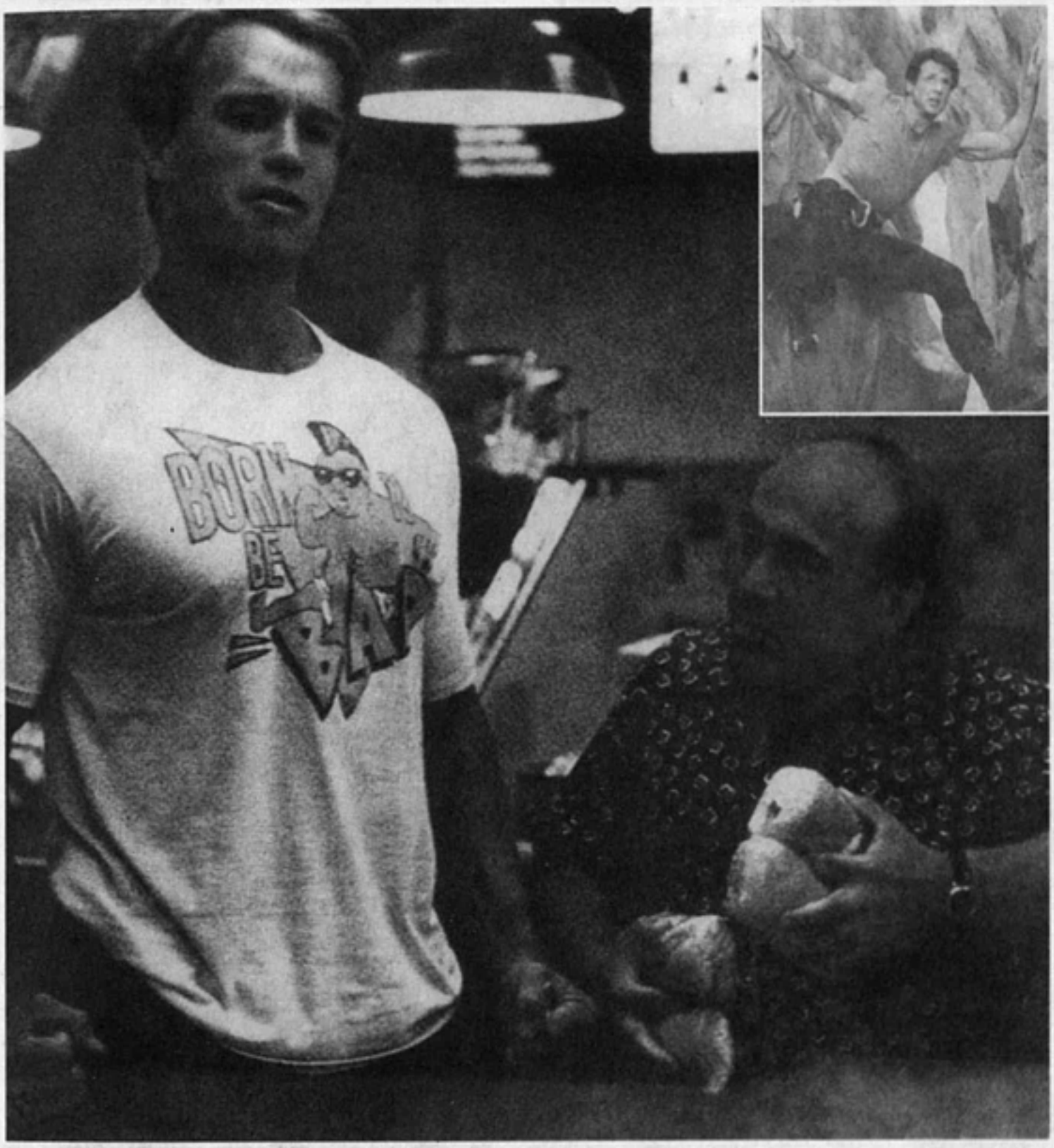
оказываться в невыгодном для себя положении.

Несомненно, решающую роль в кинематографической карьере Шварценеггера сыграл полнометражный документальный фильм режиссеров Дж.Батлера и Ч.Фиоре «Качая железо». Детальный портрет будущего «Мистера Олимпия» — Арнольда Шварценеггера — привлек к культуризму внимание гораздо более широкого слоя публики, нежели той, что наполняла залы в дни соревнований. О проблеме тела как наглядного воплощения мужественности заговорили повсеместно.

С этого момента Шварценеггера подхватила так называемая «неоконсервативная волна», противопоставившая декадентской изнеженности 60-х годов идеал грубой мужской силы, пацифизму хиппи — воинственность, во многом обусловленную «вьетнамским синдромом». Именно в это время, с «Конана-варвара», начинается грозное шествие громады шварценеггеровских мускулов по экранам мира.

Что же нового внес Шварценеггер в давно разработанный кинообраз супергероя, преодолевающего многочисленные препятствия? В имидже Сталлоне, с которым Арнольда чаще всего сравнивают и с которым, как известно, его связывают отношения своеобразной любви-ненависти, а также делового партнерства, преобладают главным образом черты мазохизма и невротичности, в отличие от неколебимой спокойной брутальности имиджа Шварценеггера. Именно эта неколебимая брутальность, вызывающая в памяти одномерных героев комиксов, отличает его от других героев боевиков.

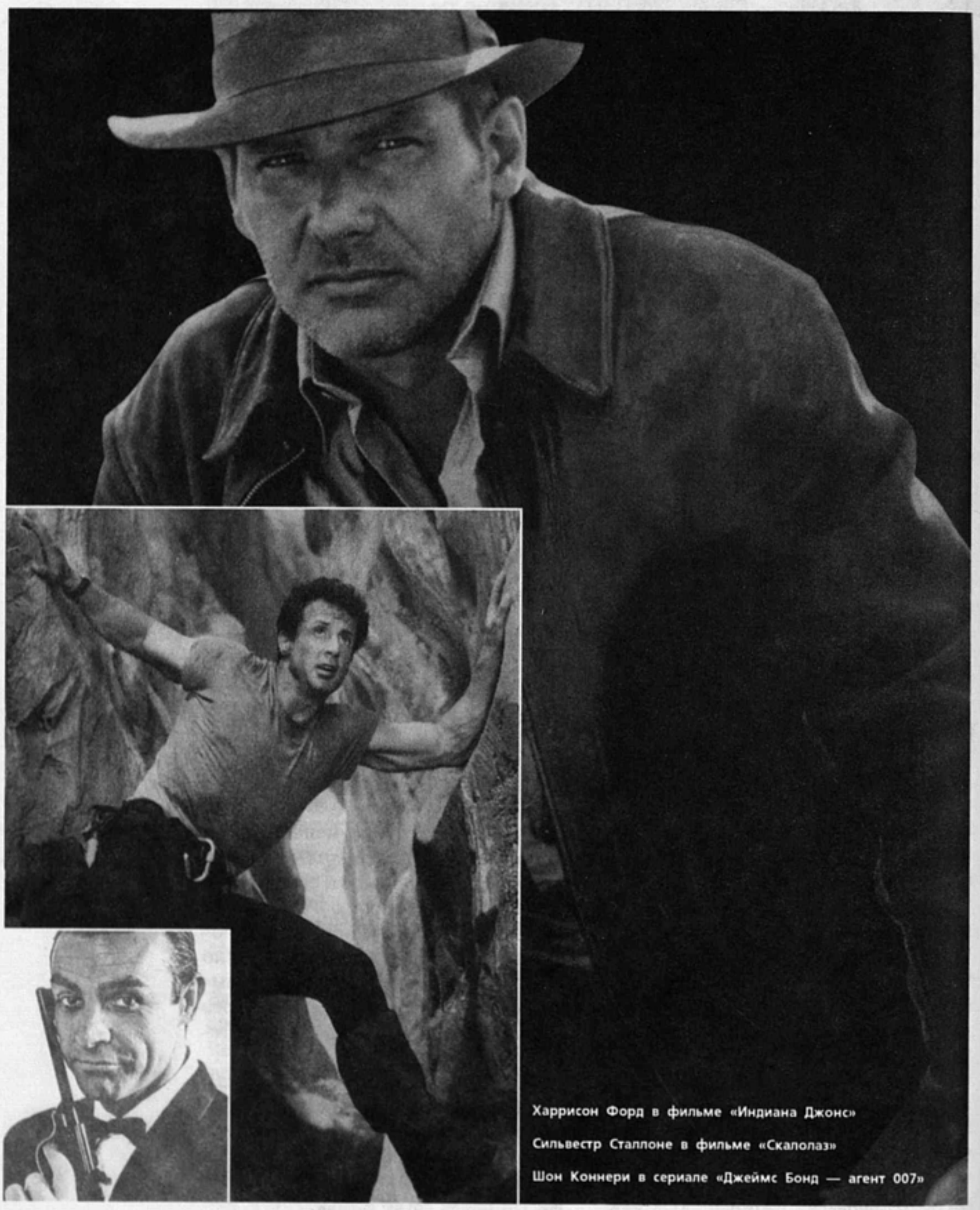
Супермен (Кристофер Ривз), столь же одномерный, ведущий происхождение от известнейшего комикса, — персонаж сверхъестественный и несколько легковесный, которому все слишком легко дается.



Арнольд Шварценеггер и Дэнни Де Вито в фильме «Близнецы»

Джеймс Бонд (знаменитый Шон Коннери, а потом Роджер Мур, Тимоти Далтон, Пирс Броснан) — слишком уж «человечный человек»; при всей его смелости и шпионском профессионализме это иронически обрисованный «офицер и джентльмен» с легким оттенком идиотизма и признаками явного любимчика фортуны, которому постоянно везет. Правда, из бондовских фильмов сценаристы Шварценеггера позаимствовали короткие невозмутимые комментарии, которые отпускает герой в конце очередного приключения.

Индиана Джонс (Харрисон Форд) — тоже своего рода Бонд, но более интеллигентный и простодушный, им движет идея научного поиска и установления справедливости.



Харрисон Форд в фильме «Индиана Джонс»

Сильвестр Сталлоне в фильме «Скалолаз»

Шон Коннери в сериале «Джеймс Бонд — агент 007»

Каждый из перечисленных экранных героев, включая даже Супермена, все же имеющего свою человеческую ипостась, отличается от персонажей Шварценеггера наличием той или иной слабости, скрывающейся за импозантным фасадом. И лишь Шварценеггер им исчерпывается, что особенно впечатляюще проявилось в «Терминаторе», где его персонаж — робот, компьютер, машина в человеческом обличье.

Вряд ли имеет смысл высчитывать, больше или меньше крови проливается в шварценеггеровских фильмах по сравнению с другими картинами того же жанра. Стоит, впрочем, отметить, что общий дух картин с участием Шварценеггера гибко следует веяниям времени. Ведь как ни рядится киномифология во вневременные одежды, она оказывается очень подверженной сиюминутным внешним влияниям.

Стоило вслед за неоконсерватизмом с его воинственным настроем развернуться горбачевской перестройке, как Шварценеггер тут же оказывается в Москве на съемках «Красной жары» и уверяет доверчивых корреспондентов, что на него еще в юности огромное впечатление произвела фигура чемпиона мира — штангиста Юрия Власова.

В начале 90-х годов зависимость советника президента Буша по вопросам физкультуры и здоровья от господствующих в обществе тенденций становится особенно заметной. Это проявляется прежде всего в стремлении «утеплить» героя Шварценеггера, воплощающего на экране образ грубой силы, в таких комедиях, как «Близнецы», «Полицейский из детского сада», «Малыш». Однако сравнительно малый успех последних фильмов заставил искать счастья на проторенных путях. Картина 1996 года «Стиратель» возвращается к выдержавшему испытание временем мифу о неуязвимом мускулистом Арнольде, которому нипочем любые безвыходные ситуации, вроде прыжка вслед за выпавшим из самолета парашютом, во время которого парашют чудесным образом оказывается у героя за плечами. А к коллекции изречений Шварценеггера, таких, например, как в «Терминаторе»: «Я еще вернусь», прибавилось новое: «Чемодан несчастный», произнесенное им после расправы с напавшим на героев картины крокодилом.

Судя по последним фильмам, миф Шварценеггера, до недавнего времени разраставшийся как снежный ком, скорее всего пошел на убыль, во всяком случае притормозил в росте. Однако усилия киноиндустрии, раскрутившей на орбите звезду по имени Арнольд, не пропали даром. Недавно перенесенная Шварценеггером операция на сердце, похоже, мало повлияла на восприятие его экранной персоны. Казалось, после того как столь наглядно открылась несовместимость видимости здоровья и здоровья реального, миф бодибилдинга должен был бы рухнуть. Тем не менее этого не случилось, и мы в очередной раз смогли убедиться в необыкновенной живучести, которой обладает мифология в соответственно запрограммированных умах.

Подобно тому, как патерналистский миф Сталина заслонил для многих обездоленных реальную фигуру восточного деспота, так и миф телесно впечатляющей кинозвезды оказался целиком вписанным в сложившийся горизонт ожиданий.

Но если Арнольд — персонаж голливудской мифологии — остается неизменным, реальному Шварценеггеру пришло время задуматься о будущем. Многозначительные намеки на предполагаемую политическую карьеру, похоже, так и останутся намеками.

По всей видимости, в ближайшее время Шварценеггера так же, как и Сталлоне, ожидает дальнейшее расширение сети ресторанов «Планета Голливуд» (один из которых открылся и в Москве в октябре прошлого года). Арнольд, который в этом году отметил 50-летний юбилей, своим цепким крестьянским умом понял, что пища реальная (хотя, говорят, в «Планете Голливуд» она не так уж и хороша) все же надежнее той, что неумеренно потребляют любители мифов, сидя в своих креслах перед мерцающими киноэкранами.

СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ

Амур и Гоморра Нородома Сианука

❶ ❷ «Последние дни полковника Савата»
❸ ❹ «Амбиции, превратившиеся в прах»

Чужая жизнь всегда выглядит экзотичной. Мы довольно много слышали о преступлениях красных кхмеров, но все равно при словах «принц Камбоджи Нородом Сианук» представляется нечто полусказочное. Особенно когда узнаешь, что этот принц еще и снимает кино.

Это действительно так. На «Кинотавре»-97 были показаны несколько его картин и распространена брошюра с цветными, но нечеткими кадрами. Организаторы рассчитывали на появление на берегу Черного моря самого режиссера или хотя бы его наследной дочери, но, к сожалению, члены королевской семьи не имеют права покидать страну без государственной необходимости. Камбоджийское Министерство иностранных дел, однако, заверило, что на фестиваль приедет самое высокопоставленное лицо страны после членов правящей династии — министр двора.

Несмотря на королевский сан, Сианук гордится тем, что снимает очень дешевые фильмы — с бюджетом 70 — 80 тысяч долларов. Также он обычно выступает продюсером и автором сценария своих лент. Все это

Автор выражает благодарность организаторам фестиваля «Кинотавр» за возможность ознакомиться с творчеством Его Королевского Величества Нородома Сианука, а также Илье Кукулину, совсем по другому поводу подавшему идею заголовка данной статьи.

роднит его с гигантами трэша — Эдом Вудом или Роджером Корменом[1]. Сопоставление не случайно — картины Сианука представляют интерес прежде всего как потенциальные объекты культа, то самое плохое кино, что впечатляет сильнее среднего.

Надо сказать, что для подобного успеха у Сианука есть все условия: магия королевской власти, трансформирующаяся в пародию на монарха-художника; восточная экзотика, поданная в стиле нашего «Клуба путешественников», и, разумеется, отсутствие настоящего профессионализма.

Моя любимая лента называется «Амбиции, превратившиеся в прах». Название, как мы увидим, надо понимать буквально, а чтобы читатель ощутил толику очарования этого фильма, я позволю себе кратко пересказать его сюжет.

В удаленном монастыре (долгий проезд камеры по коридору; исполинские статуи будд; джунгли кругом) вот уже почти полтора столетия живут принц и его наставник, с помощью магического искусства сделавший принца вечно молодым. Они ждут мо-

[1] Точно выяснить не удалось, но думаю, что Роджер Кормен и Нородом Сианук никогда не встречались. А хорошая могла бы быть фотография — король трэша и принц Камбоджи!

мента, когда звезды будут благоприятствовать вступлению принца на трон. И вот момент настает — но как раз тут принц встречает прекрасную девушку и влюбляется в нее. Сила его любви такова, что девушка, в отличие от остальных смертных, может видеть влюбленного. (Принц улыбается избраннице. В ветвях кричат обезьяны.) Но магу-наставнику известно, что стоит принцу жениться, как колдовство рассеется, оба они обретут свой настоящий возраст и превратятся в прах. Наставник призывает принца подумать о своей многострадальной стране и даже отсылает девушку прочь, чтобы помочь принцу побороть соблазн. Но стопятидесятилетний юноша находит любимую и, сообщив ей, что наставник мечтает только о власти, а вовсе не думает о судьбах народа, говорит, что они должны пожениться, но утром он умрет, а молодая вдова должна будет уйти в монастырь. Проходящий мимо лама творит соответствующий обряд, и молодые отправляются на брачное ложе, на котором наутро будет лежать только остывший труп вмиг состарившегося принца. Не в меру честолюбивый наставник действительно обращается в прах перед статуей Будды.

Думаю, что сюжет — особенно в финальной части — понравился бы Кормену. Дело, однако, не столько в сюжете, сколько в мелочах, в деталях. Весь фильм девушка согласно кивает собеседнику — в ответ на приказ покинуть родную деревню, предложение выйти замуж и распоряжение уйти в монастырь. Перед брачной ночью принц аккуратно складывает свой — сталинского покроя — френч, будто боится, что тот помнется (надеть его, как он знает, ему уже не судьба). Когда принц беседует с девушкой и говорит, что гороскоп предрекает ему поражение в борьбе за власть, ясно, что он неплохо усвоил уроки магической аргументации.

Интересно также то, что из слов наставника зритель понимает, что страна, где происходит действие фильма, — все та же многострадальная Камбоджа. Таким образом, в принце нетрудно заметить определенное сходство с самим Нородомом Сиануком (жаль, что Сианук не играет в своих картинах). Иными словами, перед нами не то альтернативная версия истории, не то своеобразный отчет, где «отец Камбоджи» (официальный титул) рассказывает своему народу и всему миру о приоритете любви над политикой (что-то подобное обещает вступительный титр).

Отечественному зрителю фильм может напомнить нашумевшую книгу Александра Эткинда «Содом и Психея», в которой модный исследователь описывает многовековой сюжет русской культуры, связанный с монархом, от которого наставник-маг-скопец требует отказа от пола в обмен на власть и магическую силу. Под этим углом Эткинд анализирует «Сказку о золотом петушке», послереволюционную поэзию Блока, феномен Распутина и так далее. Нетрудно заметить, что Эткинд склонен считать этот миф «причиной» многих несчастий России. В этом смысле камбоджийский народ может чувствовать себя в безопасности — как мы видели, в «Амбициях, превратившихся в прах» молодой монарх, стоящий перед выбором между плотью и властью, выбирает плоть, и это, возможно, служит гарантией того, что Сианук не затеет в своей стране еще один глобальный мистический эксперимент наподобие красно-кхмерского.

Только одно мешает Сиануку стать по-настоящему культовым режиссером. Фильмы Эда Вуда или Роджера Кормена способны вызвать чистую, ничем не омрачаемую радость. За монархом Камбоджи — подчеркивает он это или нет — всегда будет стоять воспоминание о трагедии его народа, мешающее нам по-детски радоваться наивному кичу его картин. Когда он напрямую обращается к этой трагедии, его картины лишаются своего кэмповского шарма, превращаясь в строгий документ.

Это особенно заметно в полудокументальном фильме «Последние дни полковника Савата», где старая черно-белая хроника стык в стык смонтирована с игровыми кусками, отливающими всей палитрой кодаковской краски. Но история захвата красными кхмерами власти в Камбодже даже при таком полулюбительском представлении не располагает к веселью. После финальной фразы «Над Камбоджей опустилась долгая ночь» зритель выходит из зала притихшим.

Н.ЗОРКАЯ

«Светопись» Евгения Бауэра

Имя Евгения Бауэра и его обширное кинематографическое наследие долгие годы были неизвестны ни широким кругам интеллигенции, ни, часто, даже синефилам и профессионалам. Между тем это имя по достоинству должно было бы занять место в пантеоне Великого Немого рядом с Гриффитом, Фёйадом, Деллюком, Шёстрёмом, Стиллером и другими первопроходцами киноискусства, корифеями 1910-х годов. Слава к Бауэру приходит в наши дни и, увы, как это часто бывает, с Запада. Показанные в 1989-м на фестивале немого кино в Порденоне и в том же году на фестивале русского дореволюционного кино в Музее Д'Орсе в Париже несколько фильмов режиссера (всего он снял около восьмидесяти) произвели сенсацию. «Белизна снега, насыщенность и даже сверхнасыщенность света, обжигающие контрасты черного и белого... и, может быть, недостающее звено между Люмьером и Тарковским»; «Каждый кадр Евгения Бауэра полон груза эмоций и редкостной одухотворенности»[1] — это из многочисленных откликов прессы, начиная с газет «Монд» и «Либерасьон». За этим показом следовали одна за другой персональные ретроспективы в Швеции, США, Франции. Лишь на родине режиссера таковая пока не состоялась. Во многих университетах, например, в Гонолулу, на далеких Гавайских островах, о Евгении Бауэре пишутся диссертации[2]. У нас книг о нем нет. Для долгой безвестности был ряд причин — и личных, и социально-исторических: судьба.

Евгений Бауэр, 1914

Евгений Францевич Бауэр родился в 1865 году в семье придворного музыканта, виртуоза игры на цитре. В кинематограф пришел поздно, в сорок семь лет, и всего лишь пять лет работал без передышки, покидая ателье только для съемок на натуре или экспедиций. В одной из таких — в Ялте летом 1917 года на съемках фильма «Король Парижа» — погиб из-за нелепого несчастного случая: в дороге сломал ногу, долго находился в гипсе, в неподвижности, вызвавшей смертельный отек легких. Дата смерти — 1917 год — дала основание некоторым западным авторам утверждать, что Бауэр стал жертвой революции, но это неверно: до Октября он не дожил, хотя, разумеется, именно дальнейшие революционные события, ленинская национализация кинопроизводства в 1919-м, агрессивное насаждение большевистской идеологии и

Полностью статья будет опубликована в сб. «Мир искусства», вып. 2., М., издательство «Культура».

[1] Skoreckі Louis. Evgueni Bauer sort du rouge. — Liberation, Paris, 1989, 2 December; Zorkaia Neia. Evgueni Bauer. Le cinéma russe avant la revolution. Paris, Ramsay, 1989.

[2] McReynolds Louise. The Silent Movie Melodrama: Evgenii Bauer Fashions the Hero(in)ic Self. University of Hawai'i. (Доклад, прочитанный на Международном симпозиуме Self and Story in Russian History в Сан-Диего в сентябре 1996 года.)
Среди немногих отечественных публикаций следует назвать статью Е.Громова «Декоративное мастерство Е.Бауэра» («Вопросы киноискусства», вып. 17. М., 1976) и биографический очерк В.Короткого «Евг. Бауэр. Предыстория кинорежиссера» («Киноведческие записки», вып. 10. М., 1991).

т.д. сыграли главную роль в судьбе бауэровского наследия, как, впрочем, и всего фонда дореволюционного русского кино. Ведь в 20-х годах именно кинематографу досталось более всех других искусств. Именно он, молодой, не защищенный ни академической солидностью, ни традициями, и вправду детище эры русского капитализма, некий эстетический симбиоз лубка и стиля «модерн», порождение города, любимец масс, забава черни, был объявлен эталоном пошлости, средством оболванивания народа, «буржуазной киношкой». Особенно постарался здесь революционный авангард, его лихие манифесты, его беспощадные филиппики. Напористые и агрессивные творцы нового революционного искусства перечеркнули целиком и без разбора весь отечественный частновладельческий кинематограф, все созданные им две тысячи игровых картин, тысячи метров хроники, видовых, научных, просветительных лент; правда, всю техническую базу (фабрики, кинотеатры, съемочную и проекционную аппаратуру и пр.), не погнушавшись, реквизировали и присвоили себе. Заметим, что к европейскому кино, тоже «буржуазному», тоже «орудию оглупления масс», ниспровергатели относились вполне благосклонно, а на американское просто молились.

Гораздо более терпимыми к национализированному отечественному достоянию в тысячах метров пленки оказались большевистские комиссары из Наркомпроса и кинокомитета, которым уже в 1918 году и тем более после Декрета о национализации (в августе 1919 года) вменялось в обязанность составлять некие «репертуарные списки» для проката, пересматривая наличный фонд картин и разбивая их на категории (запрещенные; не рекомендованные, но допущенные к показу; рекомендованные), фильмы Бауэра, его знаменитые «психологические драмы», скрепя сердце, разрешали[3]. Советская молодежь, все эти девушки в красных платочках, «комсомольские богини», парни с наганами, привыкшие с детства замирать от восторга, лузгая семечки в темных залах «иллюзионов», по-прежнему обожали Веру Холодную, звезду Бауэра, рыдали над страданиями ее героинь и бегали в кинотеатры, пока старые ленты не отработались, не стерлись, не исчезли: из огромного дореволюционного фонда отечественных художественных картин осталось лишь около трехсот. По счастью, Бауэру в этом отношении повезло более чем другим — свыше тридцати копий[4] его творений чудом уцелели, а далее, благодаря стараниям энтузиастов, бережно хранились на дальних полках в основанном спустя десятилетия Госфильмофонде СССР, очень редко попадая даже на узкофильмотечные и учебные показы, чтобы, наконец, в наши дни их оживил луч проекционного аппарата.

Что же касается вождей авангарда, то их позиция была страстно непреклонной — вспомним прославленные анафемы Дзиги Вертова: «Психологическую русско-германскую кинодраму, отяжелевшую видениями и воспоминаниями детства, мы считаем нелепостью... Мы объявляем старые кинокартины, романсистские, театрализованные и пр. — прокаженными»[5], — грохотали манифесты его группы «киноков». Левый поэт Крученых в своем цикле «Говорящее кино» разделывал под орех русского «короля полотняного неба» блистательного Ивана Мозжухина. Маяковский публично издевался над заслуженным, увенчанным лаврами мэтром: «С этим Протазановым лезут столетние древности кинематографии. Кинематографа не было, а уже был Протазанов с его... (*пропуск в стенограмме*). Со всех сторон лезут столетние эстетические пошлости»[6]. Но у Протазанова (еще и при жизни Бауэра его постоянного соперника) были явные «преимущества»: во-первых, он был жив, а Бауэр мертв, во-вторых, отбыв в 1920-м в эмиграцию и вполне преуспев на киностудиях

---

[3] См.: «Кинематограф». Сборник статей. М., 1919; Маршан Рене и Вейнштейн Петр. 5 лет советской кинематографии (1919 — 1924). Л. — М., 1925; Лихачев Б. Кино в России (1896 — 1926). Материалы к истории русского кино. Л., 1927 и другие издания.

[4] Собрания фильмов Евг. Бауэра (по данным Луизы Мак-Рейнольдс) имеются также в Британском киноинституте и в Библиотеке Конгресса в Вашингтоне.

[5] Вертов Дзига. Статьи. Дневники. Замыслы. М., 1966, с.45.

[6] Маяковский В. Кино. М. — Л., 1940, с.314.

Франции и Германии, Протазанов тем не менее уже в 1923-м вернулся в Россию и активно включился в советское кинопроизводство. И, наконец, в-третьих, как ни третировали возвращенца левые киноноваторы, Протазанов все же находился под защитой достаточно мощной лиги так называемых «традиционалистов», группировавшихся вокруг фабрики «Межрабпом-Русь», на чьей стороне были и безотказный зрительский успех боевиков ее выпуска, и покровительство А.В.Луначарского: прогремевшая в 1926 году «Медвежья свадьба», осужденная авангардом как образец пошлости и мещанства, была снята на «Межрабпоме» по сценарию наркома.

За Бауэра из новых сильных мира сего вступиться было некому. Наоборот, соблазнительным оказалось признать его, экспериментатора, поэта своей собственной, особой, специфической красоты экрана, которую он называл «искусством светописи», злостным декадентом и формалистом. Тем более что подобные обвинения звучали и раньше, со стороны соперников (Протазанов, в частности, говорил, что Бауэр занят «финтифлюшками»). В советское время в «чародее из павильона» ханжонковской фабрики на Житной улице, каким любили его коллеги и окружающие, увиделось живое воплощение того исторического периода, который даже в программе средней школы именовался как «самое позорное и постыдное десятилетие в истории русской интеллигенции» и который ныне мы умиленно называем «серебряным веком». Из-за нерусской фамилии (отец его, Франц Мартынович, — обрусевший чех, подданный Австро-Венгрии, мать — Мария Дмитриевна Петухова — русская, православная, Евгений и его братья и сестры были крещены православными) такое отношение к Евгению Бауэру особенно усугубилось в дни кампаний «борьбы с космополитизмом».

Так возникла и утвердилась в советском киноведении оппозиция: «Протазанов — Бауэр». Первый — реалист, уважающий литературу, театр, актера, второй же — «упадочник», эстет, мистик, не интересующийся человеческими чувствами и вообще равнодушный к людям. Лишь в 60-е годы С.С.Гинзбург (отчасти вслед за историком кино Н.М.Иезуитовым) в своих статьях и, главное, в книге «Кинематография дореволюционной России», выступая против подобной поляризации, доказал, что оба мастера были в равной степени детьми эстетики своего времени, и начал, пусть еще и не в полный голос, «реабилитацию» Евгения Францевича Бауэра[7].

«Умирающий лебедь», 1916

Эта индивидуальная судьба «тихого» забвения, обедняющего национальную культуру, рассказана здесь не только в интересах самого Бауэра, но как судьба типическая, как пример фальсификации, столь легко превращавшейся в жесткое советское оценочное клише и несмываемое тавро — ими полна история кино да и «старших» искусств тоже. Ведь Бауэр не был расстрелян в ЧК, не выступал

[7] См.: Гинзбург С. Кинематография дореволюционной России. М., 1963, с. 267 — 316.

«Дети века», 1915

против власти народа и скорее сочувствовал революционной борьбе, не делая никаких политических заявлений. Он пострадал исключительно по причинам, так сказать, эстетическим. Он был не запрещен, а замолчан наступившей эпохой. Кто же он в действительности, этот «декадентствующий мистик», «антиреалист» и «сноб»?

Обаятельная, располагающая к себе, хотя во многом и загадочная, фигура Евгения Бауэра рисуется на фоне суматошной, уютной, хлебосольной и процветающей Москвы начала века с ее триумфами Московского Художественного театра, выставками «Бубнового валета» и рассыпавшимися по всему городу тесными «Люксами», «Сфинксами», «Монплезирами». О, «Кинематограф. Три скамейки. Сантиментальная горячка», — как писал тогда молодой петербургский поэт Осип Мандельштам. Национальное производство только оперяется, но обе столицы, как и вся Россия, уже «кинофицированы», ибо задорный «Кок», галльский петух — эмблема фирмы «Братья Пате» — красуется повсюду. Над конторой и элегантным магазином аппаратов на углу Тверской и Козицкого переулка, на ярких афишах — анонсах хроники «Пате-Журнала» и ближайших премьер (в Париже и в Москве они одновременны), а лихачи, мчась в загородные «Стрельню» и «Яр», могут лицезреть в начале Петербургского шоссе, слева, сразу за вокзалом и акведуком, роскошный, новейший, по последнему слову техники бело-стеклянный особняк — фабрику для съемок «фильм из русской жизни». Напрасно! Монополисты Пате еще не знают, что совсем скоро их «Кока» будут теснить боевые «Павлин» и «Пегас», фирменные знаки российских кинонеофитов-конкурентов Александра Дранкова и Александра Ханжонкова, а потом к ним присоединится еще и могучий «Слон» Иосифа Ермольева, московского купеческого сына, начинавшего у «Братьев Пате» помощником механика.

Но Евгений Бауэр поначалу был вовсе далек от кино. В Московском училище живописи, ваяния и зодчества дружил со старшим по классу Федором Шехтелем, училища не окончил. Потом легко менял профессии, нигде долго не задерживаясь, служил в театре актером и гримером-художником, увлекался фотографией, но известность приобрел как сценограф, мастер пышных зрелищ в увеселительных садах у Лентовского, у Омона, в опереттe Потопчиной. Прослеживать зигзаги этого пути особенно трудно еще и потому, что Бауэр был человеком редкостно скромным и абсолютно чуждым рекламе. Даже в кинематографе, будучи уже маститым постановщиком, он никогда не давал интервью, не рассказывал о себе, не сочинял статей — не сохранилось ни строчки, написанной его рукой, ни писем, ни дневников, во всяком случае, пока они не найдены[8]. Восстанавливать сумбурную деятельность Бауэра до кино приходится по скупым данным городских архивов и московской прессы. В них-то, в частности, обнаруживается его имя среди собственников по Селезневской и застройщиков по вновь проектируемой рядом улице в 1902 — 1905[9]. Но не недвижимость манила Бауэра, а идея устроить народный сад и в нем театр с дешевыми билетами, для чего и откупил он пустырь в местности близ Божедомки по названию Антроповы ямы. Как сообщалось в газетах, «Новый Театр-буффо и сад Бауэра» был открыт в мае 1903 года, билеты там стоили 50 копеек (по тем временам очень дешево). И уже в августе он прогорел и был продан.

Так что же? Дилетант на всех поприщах, может, и неудачник, ведь ему уже почти сорок? Или — просто персонаж артистической богемы, всегда элегантный, блистательный и в широкой бархатной блузе, и в модной паре: «французские» усы, прямой пробор; муж эстрадной и опереточной певицы, роскошной блондинки Лины Бауэр...

Однако Валентин Туркин, один из лучших ранних кинокритиков, анализируя путь Бауэра к кино в 1916

---

[8] Э.В.Бауэр после смерти мужа некоторое время оставалась в Ялте, затем эмигрировала, следы ее теряются. Музей кино ведет поиски семейных документов с надеждой на ныне рассекреченные архивы КГБ (брат Евг.Бауэра, оператор К.Ф.Бауэр, был репрессирован в 1937 году и из ГУЛАГа не вернулся).

[9] ЦГИАМ, ф.179, оп.62, т.6, д.14055. Предоставлено автору В.П.Михайловым.

году, в пик его славы, усмотрел закономерность «поисков себя»: «Жизнь его — хорошая школа для кинематографического режиссера... И последний и блестящий экзамен на истинного работника искусства — он провалился на антрепризе»[10]. То есть уже «при капитализме» в понимании передовых деятелей искусства кинокоммерция противопоставлялась кинотворчеству.

Прибавим, что та же антреприза весьма интересна как определенное предвестие в жизни Бауэра: ведь одна из верных дорог к искусству кино вела как раз от зрелищ в садах, от «туманных картин», от «балагана под открытым небом», от всех этих батальных «Взятий Азова» и «Синопских боев».

В качестве известного в Москве художника-декоратора Бауэр был приглашен производящей фирмой «Т/Д Дранков и Талдыкин» оформить пышное и почти официозное кинозрелище к юбилейным дням — «Трехсотлетие царствования Дома Романовых (1613 — 1913)». Постановка эта, в художественном отношении весьма бездарная и слабая (хотя сохранившиеся фрагменты сегодня, естественно, имеют исключительную ценность документа), была поворотной в судьбе будущего кинорежиссера. Оказалось, что экран и Бауэр были «созданы друг для друга», что у этого не первой молодости новичка имеется врожденный кинематографический талант, дар Божий, несмотря на всю «техничность» и «вторичность» кинематографа, этого бастарда, этого долгое время пасынка на Парнасе. Да, далеко не все, даже и среди самых увенчанных лаврами мэтров-кинопостановщиков, обладали тем неуловимым (и творцу, и зрителю данным лишь в интуиции) и трудно поддающимся определениям чувством, которое, если искать параллели, скажем, с театром, рождает в зрительном зале эффект «веяния», таинственного холодящего «ветерка». В кино это, наверное, способность отождествить себя с кинокамерой-«музой», передать «трепет листьев под дуновением ветра» (Зигфрид Кракауэр), «бальзамировать мгновение» (Андре Базен), запечатлеть «время в форме факта» (Андрей Тарковский). Евгению Бауэру все это было дано. Свой опыт театрального гримера, фотографа, актера на выходах и оформителя сцен в увеселительных садах он интегрировал в поисках специфики экрана, новой пластики и новой красоты, которые можно назвать «эстетизмом движущихся фотографических фактур».

Историческими декорациями и боярской костюмировкой «Дома Романовых», стилем «рюсс» Бауэр не соблазнился. Его влекла к себе современность, город, улица, набережные Москвы-реки, интерьеры миллионерских особняков и заводские цеха, ипподром и цирк, бедняцкие каморки, роскошные рестораны, трактиры, театры — словом, Москва контрастов, бурления, страстей. Уже в 1913 году он выступил не только художником, но и постановщиком нескольких картин у «Братьев Пате» и на кинофабрике «Стар» (А.Ханжонков и братья Пате — совместно). Одну из них (режиссерский дебют Бауэра — «Сумерки женской души») В.Вишневский, автор основополагающего для историков кино каталога «Художественные фильмы дореволюционной России», справедливо назвал «крайне характерной для всего его творчества».

Банальное, в духе репертуара 1910-х, название не соответствовало рассказанной истории. Это был сюжет о молодой, красивой и доброй даме из высшего общества, которая искренне и сердечно помогает бедным. В одном из начальных кадров через окошко на лестнице многоэтажного дома, как бы с улицы, видны срезанные верхней рамкой две пары шагающих по ступенькам женских ножек в элегантной обуви: это Вера (так зовут героиню) с компаньонкой поднимаются на чердак в жилища бедноты. Абсолютно привычная в зрелом кинематографе синекдоха, смысловая деталь, художественно выразительная, помогающая повествованию и направляющая внимание зрителя в нужном для сюжета направлении, в ту пору являлась едва ли не откровением. Бауэр первым стал бороться против плоскостности экрана, против статичных общих планов, подражающих сценической картине, начал смело членить экранное пространст-

[10] «Кино-газета», 1918, № 31, с. 3 — 4.

во, разведывая возможности вертикальных и глубинных композиций.

С самого начала поиски выразительности сочетались у Бауэра с идеей фильма. В «Сумерках женской души» режиссеру необходимо было подчеркнуть контраст атмосферы действия, обстановки роскошного, полного цветов и изящества бельэтажа Веры и грязного, захламленного чердака слесаря Максима, к которому направлялись с корзинами снеди веселые, щедрые и радостные благотворительницы. Но ни марксисты, ни народники не смогли бы порадоваться у Бауэра «критике социального неравенства». Речь идет совсем об ином: о поруганном доверии, о предательстве, которые несчастной Вере приходится пережить дважды: и от облагодетельствованного ею нищего, и от собственного жениха, светского хлыща-аристократа и сноба.

Сказавшись тяжелобольным и играя на струнах жалости, слесарь заманивает к себе простодушную красавицу и насилует ее. Сцена резкая, безжалостная, как и ее продолжение: в порыве ненависти и отчаяния Вера, схватив кухонный нож, убивает заснувшего пьяным сном мерзавца — плебея, хама и жулика, хитрого и по-своему неглупого. Это отнюдь не значило, что Бауэр презирает простолюдинов, нет. Во множестве картин, и прежде всего в «Немых свидетелях», где главные лица — бедняки, швейцар доходного дома и его внучка, все авторское сочувствие и симпатии адресованы именно им — обездоленным, угнетенным. Классовая принадлежность или имущественный статус не могли повлиять на отношение Бауэра к герою, критерии тех или иных оценок были для него исключительно

«Жизнь за жизнь», 1916

«Король Парижа», 1917

нравственными. В этом смысле Бауэр являет собой пример настоящей «беспартийности», весьма редкой в его сугубо «партийную» и агрессивно-политическую эпоху преддверия революции.

В конце столетия в России имел хождение некий пришедший из Европы вопросник-«тест», долженствующий определить черты личности. «Какую цель вы преследуете в жизни?», «Ваше любимое занятие?». В частности, известны ответы Карла Маркса. Сохранилась также запись ответов Владимира Соловьева, в которой легкая ирония сочетается с искренностью, и на вопрос: «К кому вы чувствуете наибольшее сострадание?» следует: «К покинутым женщинам»[11]. Несомненно, что, попади к Бауэру этот вопросник, он сказал бы то же самое: такой ответ прочитывается во всех его фильмах. Режиссер равно сочувствует и соблазненной, брошенной барином, маленькой горничной Насте в «Немых свидетелях», и бесприданнице Нате Бартеневой, чей возлюбленный, мот и игрок, цинично женится на деньгах, и пережившей страшное испытание Вере в «Сумерках женской души».

В случае с Верой Бауэр особенно непримирим. Ведь если всерьез воспринимать сюжет как реальную жизненную историю, то князь Дольский, жених и далее новобрачный, может быть шокирован и убит признанием своей молодой супруги, сделанным лишь после свадьбы, в начале медового месяца. В самом деле: он был влюблен и добивался руки беспечной светской красавицы с незапятнанной репутацией, а она оказалась убийцей, осквернённой каким-то хамом. Есть от чего с ума сойти! Князь Дольский простить ее неспособен, и Вера, глубоко оскорбленная, покидает роскошную виллу, приготовленную для семейного счастья. Проходят годы. Вера становится знаменитой актрисой — мотив, распространенный в раннем кинематографе, как, впрочем, и в театре XIX века, вспомним «Без вины виноватые»: в актрисы «уходили» от личных трагедий и драм. Дольский, который так и не нашел счастья в рассеянном образе жизни, случайно попадает в театр и видит Веру на сцене. Он потрясен, охвачен раскаянием, но Вера непреклонна.

Однако было бы неверно счесть Бауэра только лишь защитником женского пола. Он всегда принимает сторону униженного и оскорбленного, как, например, в фильме «Дитя большого города» (1914), одном из лучших своих творений, где все его сочувствие на стороне простодушного молодого богача, искренне влюбившегося в некую «вамп», плебейку, сироту из швейной мастерской. Маня соблазнилась роскошью и блеском, стала кокоткой Мэри, алчной и бессердечной — Бауэр рисует ее с нескрываемой антипатией. Фильмы режиссера всегда в глубине своей моралистичны. Исключениями служат лишь легкие фарсы, неприхотливые истории адюльтера и обмана ревнивых мужей, которые Евгений Бауэр ставил для своей жены, опереточной и эстрадной актрисы Э.В.Бауэр: «2000-я хитрость», «Лина в Сочи» и др. (Лина — ее экранное имя для фарса, Эмма — для драматических ролей). Эти ленты наименее интересны в наследии режиссера, как, впрочем, и некоторое количество военно-патриотических агиток, снятых в 1914 — 1917 годах.

При непрекращающейся работе фильм за фильмом и при общем уровне кинорепертуара того времени, находящегося, в основном, на уровне паралитературы, драматургия бауэровских картин над этим уровнем не поднималась. Это была эклектичная смесь постчеховской прозы разного калибра, и декадентской, и народнической — словом, любой, да еще приспособленной к немому неумелому экрану, когда максимальная длительность фильма равнялась 50 — 70 минутам. Преобладающий жанр у Бауэра — «психологическая драма», попросту говоря, мелодрама того типа, который именуется эталонным и общераспространенным «сюжетом обольщения»[12], а в американском литературоведении «социальной мелодрамой» и — конкретнее — историей «развратного господина» (perverse squire)[13]. Это преимущественно драма

[11] Соловьев Вл. Письма. Пг., «Время», 1923, с.238.
[12] Подробно см.: Зоркая Н. На рубеже столетий. М., 1976, с.195.
[13] См.: Cawelti John. Adventure, Mystery, and Romance. Chicago, 1976, p. 44 — 47.

«девушки низкого званья» (А.Блок), соблазненной неотразимым пришельцем из «верхов», не устоявшей перед ним, за что ее далее ждет роковая расплата. Однако в фильмах Бауэра много существенней этого сюжетного каркаса — инварианта его живое наполнение экранным материалом, те «жизни немые узоры» (название фильма, вышедшего на экран 25 октября 1917 года) и бесчисленные перипетии людских судеб, которые сделали режиссера поистине хронистом последнего десятилетия Российской империи, летописцем времени, полного тревоги и предчувствий. На его экране были узнаваемыми и художественно-осмысленными опасные социальные контрасты, роскошь и нищета, дворцы миллионеров-эстетов и конторы европеизированных фабрикантов Таганки и Лефортова, московские кабаре и кафешантаны, имения с прудами, магазины-пассажи, конки, авто, множество самых разнообразных зарисовок, арабесок, деталей обширной картины нравов эпохи.

Камера насыщала и преображала сценарный материал, в котором Амфитеатров занимал место едва ли не классика, а поздние мистические повести Тургенева выглядели наподобие выспренно-пряной прозы З.Гиппиус (к Бунину прикасаться остерегались). Чего-чего, а банальности и пошлости в фильмах Бауэра было не найти. Это понимали наиболее чуткие современники и коллеги, выделяя его постановки из потока ординарной продукции. «Божественная меланхолия владела душою Бауэра, и лучшие его картины были созданы в сумеречном свете этого тоскливого чувства. [...] Тихо скользящие или сидящие задумчивые фигуры, медлительно-страстное первое объятье влюбленных, тихо проходящая жизнь, в которую неожиданно вторгаются крик, порыв, смерть»[14], — писал В.Туркин.

Бауэр, будучи чистым практиком, не обособлял поиски эстетики кино в специальную сферу, как то стало свойственно в 20-е годы. В репертуарных, апробированных публикой экранных сюжетах шел напряженный кинематографический эксперимент. Нет буквально ни одной особой, только лишь рождающейся и распознаваемой возможности кинематографической выразительности, которой бы в своих исканиях не разведал этот неутомимый «производственник».

Правда, у квадрата белого полотна в черной раме, оживающего под лучом проекции, довольно быстро определились враги. Главным считалась привнесенная в новорожденное зрелище «театральность», которую начали рано проклинать первые теоретики кино. Речь шла о фронтальной мизансцене, привычно ориентированной на театральный зрительный зал, о подчеркнутом жесте, утрированном гриме, педалированной эмоции, необходимых для сцены, которая отделена от публики рампой и софитами, но режущих глаз на экране с его тончайшей чувствительностью и способностью укрупнения. Другим злейшим врагом считалась уже не чужеродная, а собственная, техническая и оптическая плоскостность экранного изображения, съедающая глубину кадра, — об этом подробно и научно обоснованно писал в одной из своих первых статей «О задачах художника в кинематографе» молодой коллега и ученик Бауэра Лев Кулешов[15]. Бауэр с его профессиональным опытом и сценографа, и театрального актера, и фотографа, и гравера, по-видимому, обладал способностью некоего органического синтеза, в котором первенство и господство занимал элемент чисто *кинематографический*. Последний же понят был режиссером как «движущаяся фотография», «двигопись», «светотворчество» (термины кинопрессы 1910-х) — *искусство светописи*. Бауэр обладал врожденным кинематографическим ви́дением. Современники вспоминали, что он строил любую композицию и каждый кадр, глядя в окуляр киноаппарата, — верный знак кинематографиста Божьей милостью!

Бауэр быстро и по-хозяйски оценил изобразительные возможности экрана и, заметив его слабости, начал с ними бороться. Его задачами стали глубина кадра и многоплановость

[14] «Кино-газета», цит. соч.

[15] «Вестник кинематографии». М., 1917, № 126, с. 10.

изображения. Натурность кино, его «феномен достоверности» поняты им были как мощная сила выразительности, а не просто данность или эмпирия экрана. Натуру он начал структурировать, «подавать» в кадре. Таковы блестящие городские композиции Бауэра — поэта Москвы. Работая на фабрике Ханжонкова, расположенной на Житной улице в Замоскворечье, он и ближайший околоток сделал своей «съемочной площадкой». Каменный лев у подъезда особняка, тумба на краю тротуара — защита от лошадей, в отдалении фигурка девушки, переходящей улицу, мощенную брусчаткой... — из простейших элементов реальности создается образ уютной окраины. Но больше всего Бауэр любил московский «урбанизм»: вот схваченные с верхней точки (глазами героини, смотрящей на улицу из окна) потоки транспорта в несколько рядов в стремительном встречном движении

постоянным оператором Бауэра Борисом Завелевым: море огней, контуры московских «небоскребов» на Мясницкой и близ Тверской, сюиты витрин торгового Столешникова и затерянность человека в «электрическом сне наяву». Режиссер одним из первых врезал в ткань игрового фильма куски хроники, что впоследствии стало общераспространенным приемом. Таков эпизод воздушного боя в картине «Слава — нам, смерть — врагам».

Он, северянин, был влюблен в южный черноморский пейзаж, в Ялту и еще малопопулярный тогда у москвичей город Сочи. Эта натура, трудная для кино из-за своей «олеографической» красивости и пышности, в фильмах Бауэра полна воздуха и лиризма: черные глыбы прибрежных скал в контрасте с кипенью морской пены, аркады виллы в мавританском стиле на ялтинской горе близ парка в имении Эрлангера, узорная, диковинная, разнообразная листва, плакучие ивы над бассейнами, пальмы, разные листья тропических растений — тоже бауэровская

«Король Парижа», 1917

(«Дитя большого города»); вот великолепные планы Кремля над Москвой-рекой, снятые с Софийской набережной в эпизоде прохода героини, актрисы Тины Виарской («Грезы», 1915) или схваченные от Дома Перцова близ храма Христа Спасителя («Юрий Нагорный», 1915) — городские композиции на уровне 1990-х! Рецензенты восторженно описывали панораму ночной Москвы в фильме «Я — царь, я — раб, я — червь, я — Бог», виртуозно снятую

кинонатура. Но поистине мастером и первопроходцем Бауэр был в павильонных съемках.

Борясь с угнетающей его как сценографа плоскостностью экрана, он овладевал глубинной мизансценой кадров. Сознательно, даже декларативно членил пространство на несколько «отсеков» в глубину, размещая в каждом из них свое действие. Так в фильме «Нелли Райнцева» (1916) — это была экранизация повести Амфитеатрова, некая русская версия «Фрекен Юлии» Стриндберга, роман барышни и лакея, — строя большую сцену «бала слуг» в трактире, постановщик показывал несколько залов, удаляющихся от зрителей: в первом идет пир, пляшут кадриль под оркестр из мандолин и балалаек, далее второй, третий залы, потом коридор, по которому пробегают половые с подносами, а в самой глубине виднеется кухня, мясные туши, горы тарелок.

По тому же принципу, когда камера удаляется буквально до «порога видимости», строит Бауэр массовые композиции в сцене двойной свадьбы в одном из самых знаменитых своих фильмов «Жизнь за жизнь» (1916). Для этой сцены постановщику понадобилась особая глубина большого зала, и он добился у своего хозяина А.А.Ханжонкова, чтобы тот перестроил и расширил и без того самое крупное в Москве киноателье. В освобожденном пространстве Бауэр развернул огромную массовую сцену и целую симфонию свадебного торжества: волны белого тюля и атласа, флердоранж в фате двух невест, миллионерши-наследницы Муси и бесприданницы приемыша Наты (их играли Лидия Коренева и Вера Холодная), пиршественные столы буквой «П» на среднем плане, многолюдная массовка на планах дальних и самых дальних — черные фраки, взлеты широких юбок, вихри танца, как бы уходящие в бесконечность. А где-то справа, за колышущимися декоративными деревьями в кадках, на диванчике, тоже в тревожном трепете фаты красавица Ната признается приемной матери-фабрикантше в том, что находится в любовной связи с чужим женихом, женихом своей названой сестры, вовсе им не любимой, и весь блеск и красота роскошной свадьбы оборачиваются ложью, трагедией, танцем смерти.

Сегодня все это может казаться элементарным: столько бальных залов, массовок и свадеб снято за век кино! Но ведь при Бауэре кинематографу было всего лишь двадцать лет, и на русском экране еще громоздились случайные декорации, сборная мебель из разных мест, артисты с густо подведенными глазами страшно наигрывали и смотрели в камеру, нормой казалась операторская грязь и трясущиеся театральные рисованные задники... Для того времени искания Бауэра — абсолютные первооткрытия мирового значения. Недаром Жорж Садуль, историк кино номер один, утверждал (правда, не конкретизируя и не приводя фактических данных), что Бауэр оказал влияние на Луи Деллюка, предтечу французского авангарда, прославленного режиссера и автора ставшего классическим для кинотеории труда «Фотогения кино».

В 1995 году на 23-м Международном кинофестивале в городе Ла-Рошель (Франция) ретроспектива фильмов Евгения Бауэра проходила одновременно с ретроспективой его современницы, звезды итальянского немого кино Лиды Борелли, которая, кстати, была хорошо известна и в предреволюционной России. Сопоставление бауэровских лент и фильмов с участием Лиды Борелли, снятых корифеями итальянской кинорежиссуры Марио Казерини, Кармине Галлоне и другими, было особенно наглядным, так как отражало активные поиски экранной специфики, собственного языка нового искусства начала века. Можно сказать, что картина Казерини «Но моя любовь не умирает» (1913) — прямая параллель «Сумерек женской души» Бауэра.

Лида Борелли пришла в кинематограф из театра, где она играла сначала вместе с Элеонорой Дузе, потом в труппе Руджери. Как известно, Дузе потрясала на сцене психологически проработанными немыми «монологами». Сохранилось несколько восторженных описаний (в том числе Рильке, Чаплина) сцены из «Дамы с камелиями», когда после встречи с Альфредом Маргарита у себя дома в глубоком молчании, медленно пере-

бирает цветы, — это великие минуты актрисы, позволяющие прочесть в красноречии немоты судьбу, горькие прозрения, обреченность ее героини. Это был уже почти кинематограф. Хотя сама великая Элеонора снималась в кино без особого успеха. Борелли же перенесла сценические монологи в стиле Дузе на экран. Трепетом своих редкостно красивых и пластичных рук, глубиной горящих черных глаз она поднимала вполне элементарный сюжет костюмной мелодрамы с преследованием и обманами до трагической высоты. Перед нами пример органического преображения актерской выразительности на экране, превращение *театральности* в *кинематографичность*.

В это же время во Франции режиссер Луи Фёйад снимает серии бессмертного «Фантомаса» (1913 — 1914), погружает зрителя в полную жизни, воздуха, шарма «бель эпок». Старый мирный Париж окраин с черепичными крышами, ограды имперских парков, переполненные кафе и рестораны, страусовые перья дамских шляп, кареты, опасные виллы-притоны, дворцы и хижины — чарующий мир «утраченного времени» своей достоверностью резко оттеняет фантастические приключения рокового инфернального бандита-оборотня в черном трико и маске и его незадачливого преследователя.

В Дании царствует, увлекая поклонников в водоворот и вихрь страсти, первая интеллектуальная экранная «вамп», великая Аста Нильсен (чьи фильмы не пропускает, посещая тесные иллюзионы Петербургской стороны и Английского проспекта, Александр Блок), в которую влюблены все европейские поэты.

А в Америке кинематографические саги, новеллы, повести, притчи, эскизы — нескончаемая летопись Нового Света в XX веке, запечатлеваемая камерой Дэвида Уорка Гриффита, — уже накануне мощного рывка к трагической фреске «Рождения нации» (1915) и к вселенскому поэтическому эпосу «Нетерпимости» (1916).

Штурм непознанной крепости кинематографа идет широким меж-

«Дитя большого города», 1914

дународным фронтом, кино недаром сразу проявило себя «гением интернационального общения» (Л.Андреев), и у русского экрана здесь свои заслуги.

Не умаляя всех неоспоримых исторических достижений «красного десятилетия» общепризнанных звонких 20-х, поры авангарда в его широком эстетическом и географическом размахе Париж — Берлин — Москва, пора сказать и о том, что «белое десятилетие» 10-х было замолчано, подавлено и едва ли не стерто из кинематографической летописи боевыми новаторами послеоктябрьского призыва. Упоминаний о Бауэре не найти в сочинениях советских киноклассиков, исключая Л.В.Кулешова, прямого его ученика и декоратора нескольких его фильмов. О Протазанове говорится только издевательски. И дело не только в смене политических и идеологических вех, но и в том, что прямые продолжатели чего-либо и кого-либо всегда стремятся откреститься от непосредственных предтеч и (зачастую) приписать себе полную долю новаторства.

Так были замолчаны или, напротив, осуждены бауэровские поиски специфики кинематографической актерской игры. Еще при жизни мастера к нему пристал брошенный кем-то из рецензентов упрек в «холодности» и нелюбви к актеру настолько, что Бауэр даже предпочитал называть его «натурщиком» (далее, как известно, авторство этого термина было отдано Льву Кулешову).

Все это заблуждения, клише и несправедливости. Выросший в артистической семье, сам познавший на сцене актерский труд, Бауэр в кино боролся не с актером, а с актерским самовластием, с прямыми переносами на экран театральных навыков исполнения. Он искал именно «киногению» актера, то, что Вс.Мейерхольд, придя в киноателье для постановки «Портрета Дориана Грея», назвал «играть не играя». И это было и остается неопровержимыми постулатами в кинематографе, касаются ли они типажа — непрофессионала, взятого с улицы, или актера с пышным именем, профессора и лауреата. Бауэр первый искал единство актерского стиля, своего рода актерский ансамбль в произведении киноискусства.

«Песнь торжествующей любви», 1915

Особенно чуткий к портрету на экране (в чем сказалось его прошлое профессионального фотографа), Бауэр требовательно подбирал исполнителей, при этом открывая звезд. В юной красавице, жене московского юриста, Вере Холодной он увидел идеальную модель завороженной сомнамбулы для своей «Песни торжествующей любви» (1915), неопытность, робость и застенчивость натурщицы его не смутили, и далее Вера Холодная снималась у Бауэра из фильма в фильм, став «королевой экрана», любимицей русской публики. В рядовом

актере третьестепенной московской труппы Введенского Народного дома Иване Мозжухине распознал он личность, обладающую даром экранного воздействия, поистине магией. Плакавший по роли настоящими слезами над умершей возлюбленной «натурщик» Мозжухин стал крупным художником европейского масштаба, одним из кумиров века. Но с Бауэром союз был вскоре разрушен, и Мозжухин в зените славы и успеха ушел с фабрики Ханжонкова, поступив на службу к И.Н.Ермольеву, с коллективом которого в 1920 году и покинул Россию. Обычно говорится, что он ушел, обидевшись на Бауэра, который передал Н.М.Радину заглавную роль в фильме «Леон Дрей» (1915), предназначавшуюся для Мозжухина. В действительности же, видимо, конфликт был глубже и основывался на творческом несовпадении: для бауэровского ансамбля Мозжухин был слишком ярок, слишком звезда, слишком, как тогда выражались, «король полотняного неба». Мягкий и, при его обаянии и тонкости, «приглушенный» талант Радина более соответствовал эстетике фильмов Бауэра.

Вера Холодная, Мозжухин, Радин, Вера Каралли, прима-балерина Большого театра, серьезная, строгая и трогательно хрупкая, Витольд Полонский, олицетворявший эталон мужской красоты и элегантности тех лет (это был некий вариант Александра Блока: орлиный нос, правильные черты, «античный локон над ухом»), Лидия Коренева из Художественного театра, чья игра перед кинокамерой позволяла подсмотреть и зафиксировать самые сокровенные движения души и мгновенные смены настроения ее героинь, которые каждый раз не походили одна на другую, как, например, простодушно влюбленная в своего мужа, красавца и вора, наивная круглолицая Муся Хромова в «Жизни за жизнь» и богатая, независимая вдова Зоя Веренская, невольная соперница своей дочери в фильме «За счастье» (1917). И всегда все актеры были у Бауэра окутаны некоей дымкой тайны, аурой необычности при всей достоверности и узнаваемости. В своей замечательной статье «Фантастическое в репертуаре кинотеатров» Вас.Сахновский отметил этот эффект: «Мы смотрели на знакомые улицы Москвы ...мы видели хорошо нам известных персонажей (амплуа банкиров, ученых, художников, кокоток, путешествующих рантье, сыщиков, телефонистов, шоферов, ремесленников, апашей) и не узнавали жизни. Такой драматической, полной приключений, занимательной содержательности она предстала нам на экране...»[16]

Мастером создания экранной среды и был Евгений Бауэр. Он любил вещи в кадре — таинственные, чуть укрупненные, в духе модерна, к которому несомненно относились его эстетика и поэтика: огромные золоченые египетские статуи в кабинете адвоката («За счастье»); огромный черный кружевной абажур торшера в гарсоньерке беспутного князя («Жизнь за жизнь»); жардиньерки, усыпанные розами на роскошной стеклянной террасе, где миллионер соблазняет бедняжку — героиню Веры Холодной («Дети века»), целая серия витражей («Юрий Нагорный»)... Но и в более ординарных интерьерах Бауэр достигал декоративного эффекта с помощью колонн, лестниц и занавесей — все это создавало ритм композиции и служило практической цели: за колоннами постановщик хитро и незаметно прятал дополнительные источники света. Колонны со срезанными капителями, колонны-колоссы, изящные колоннады — помощницы мизансценических перемещений и группировок. И лестницы, влекущие вверх, их марши, широкие ступени, как бы уводящие за рамку кадра (удивительно напоминающие театральные эскизы и рисунки Гордона Крэга), — все это «проиграл» в своих постановках Евгений Бауэр.

Он неустанно разведывал выразительные возможности черно-белого изображения — ему помогала сама кинопленка, которая в ту пору была богато насыщена серебром, позволяя добиваться и резкой противоположности, и мягкой нюансировки. Бауэр полюбил контраст черного бархата с его бездонной ночной глубиной и белых цветов, особенно хризантем, гортензий и лилий, волн прозрачного тюля, переливающихся и сверкаю-

[16] См. сб. «Кинематограф», с. 41.

щих бриллиантов. Помещая букет или корзину цветов на черный фон, режиссер создавал специфически экранные натюрморты — версии натюрморта живописного (в современном нам кино таким мастерством владел Висконти).

Ходили рассказы, как Бауэр на несколько часов задержал съемку в поисках какого-то канделябра. К музейной точности он был равнодушен. Канделябры именно такой формы и узора нужны ему были для какой-то задуманной композиции. Он был адептом экранной Красоты. «Прежде всего Красота, потом — правда» — вот одна из максим режиссера, о которой рассказывали мемуаристы.

Высвеченный юпитерами и светильниками (люстрами, бра, пламенем каминов, фонарями молочного стекла, свечами) внутри кадра, овеянный искусственными вихрями специальных киноприборов («ветродувов», заставлявших трепетать занавеси на окнах и развевавших шарфы, окутывавшие женские фигуры), полный воздуха в своих павильонах-чертогах, мир бауэровского экрана обретал волнующую прелесть и самобытность. «Работала» та самая «киногения», магия кино, которой интуитивно и свободно владел Евгений Бауэр. Его индивидуальный стиль — эту киноверсию русского модерна, параллель архитектуры Шехтеля, хореографии Фокина — следует назвать *эстетизмом фотографических фактур*. Сам оригинал, то есть живая сцена, разыгранная в трехмерном пространстве, будучи преображенной оптически, переходит в новое художественное качество — *в искусство светописи*.

В заключение привожу фрагмент о смерти Евгения Бауэра из неопубликованных черновиков рукописи Александра Ханжонкова «Первые годы русской кинематографии», любезно предоставленный мне историком кино В.Н.Михайловым[17].

Под летнюю съемочную базу в 1917 году в Ялте был куплен участок на Аутской ул., 26, с прекрасным декоративным садом и соответствующим домом.

Я решил для выполнения этой задачи поехать лично и привлечь наиболее опытных сотрудников. К моей великой радости, выразил желание ехать со мной и режиссер Бауэр, всегда необыкновенно отзывчивый на все новое.

Он в это время заканчивал в Москве постановку в декорациях большой, предназначенной к открытию следующего сезона 1917/18 года картины «Король Парижа» (по роману Жоржа Оне, того же названия) с участием в главных ролях артистов Кореневой, Эммы Бауэр (его жены), Радина, Свободы и Стальского и решил ряд сцен, не снятых еще в павильоне, вынести на крымскую природу.

Таким образом, к нам в дорогу присоединился ряд участников в этой картине, и мы все большой веселой киносемьей в конце мая тронулись в Крым. [...]

Под вечер прибыли в Симферополь и там, разместившись на двух автомобилях, тронулись в Ялту; было так жарко, как в Москве бывает только в июльский полдень. Когда мы спускались с Чатырдагского перевала, начало темнеть, а рядом в Алуште было уже так темно, что море, с гулом катившее свои валы к шоссе, по которому мы ехали, было совершенно невидимо.

Здесь решено было сделать небольшую остановку, чтобы передохнуть и закусить с дороги. И мы все вышли (впрочем, кроме меня, вынесенного на руках вследствие моего обострившегося ревматизма) в ярко освещенный придорожный ресторан. Там мы веселой компанией расселись за несколькими, составленными вместе столами и заказали себе ужин.

Сидевший рядом со мной Бауэр вспомнил, что шоферам нашим тоже следует покушать, и вышел из ресторана, чтобы сделать соответствующие распоряжения. Когда на стол подали заказанное, жена Бауэра обратила внимание, что ее мужа долго нет, и пошла позвать его. Все мы с большим аппетитом принялись за кушанья, делясь своими дорожными впечатлениями.

Вдруг у входа в ресторан раздался ужасный крик Эммы Васильевны (так звали жену Бауэра): «Мой Геня

[17] РГАЛИ, ф. 987, оп. 1, ед. 18.

совсем убился! Там... Там...» (она плоховато говорила по-русски). Мы все как один повернули головы к входной двери, около которой, опершись на стену, стояла потрясенная горем женщина.

Все вскочили из-за стола и выбежали на улицу, а я один, «прикованный к месту», среди остывающих блюд и опрокинутых стульев, старался осмыслить, что все это могло значить?.. Через некоторое время вбежала племянница Эммы Васильевны, девочка лет десяти, Эммочка, совсем плохо говорившая по-русски. Она прерывающимся голосом, сквозь слезы, начала мне рассказывать.

Я лишь понял, что ее дядя лежит еще живой, так как сильно стонет на камнях около моря, и что там все около него. Я мучительно старался понять, что случилось. Наконец пришел кто-то из взрослых, и мне все стало ясно: Бауэр, возвращаясь в ресторан, в темноте оступился на не огороженном перилами тротуаре и упал здесь недалеко на прибрежные камни, причем, видимо, получил какой-то тяжелый перелом, так как не может сдвинуться с места. Вот, пока и все...

На наше счастье, скоро найден был хирург, который вместе с фельдшерами из местной лечебницы оказал первую помощь пострадавшему. У Бауэра оказался двойной сложный перелом бедренной кости [...], и он, забинтованный в лубки, этой же ночью вместе с семьей на специальном автомобиле был доставлен в Ялту.

На следующее утро я навестил его в гостинице Джалитта, где ему была отведена комната в нижнем этаже с окнами, выходящими в сад. Я застал его, к моему удивлению, с «Королем Парижа» в руках, в состоянии гораздо лучшем, чем предполагалось. Этот жизнерадостный человек уже толковал о предстоящих съемках, которые он под свою личную ответственность хочет поручить своему артистическому коллективу во главе с Эммой Бауэр, которая его с полуслова понимает...

Желание его было осуществлено: через несколько дней, после ряда репетиций в комнате Бауэра уже была назначена съемка возле Массандровского дворца.

В одну из наших бесед Бауэр особенно развеселился, он подшучивал над своим положением и Алуштой, когда, очнувшись после падения, никак не мог понять, почему одна из его ног сложилась, как гармошка, или, вернее, как перочинный ножик, и своим носком хотела достать нос...

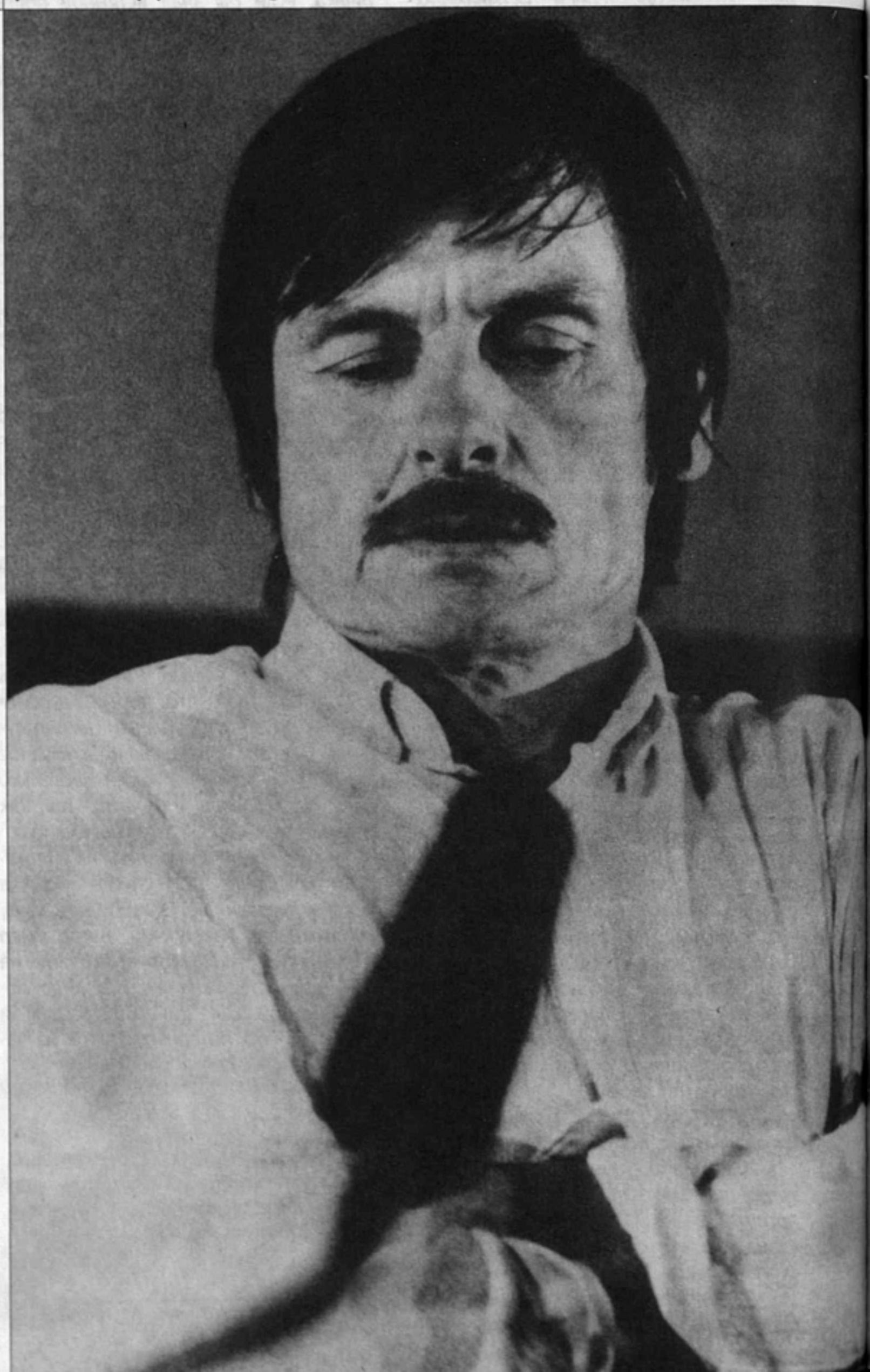
Далее он расхохотался от предположения, что любой маленький воришка, если бы знал истинное положение вещей, то мог бы сейчас, днем, в присутствии нас двоих, на вид здоровенных мужчин, забрать из этой комнаты все ценное, не встретив с нашей стороны ни малейшего противодействия!.. Словом, Бауэр заметно поправлялся, и все как будто налаживалось. Консилиум ялтинских хирургов определил, что через 6 — 8 недель кости должны срастись и больной поднимется на костыли.

Успокоенный всем этим, я тоже решил использовать самое жаркое время Крыма для грязелечения и выехал с этой целью в Сочи. Вести из Ялты все время были утешительного характера вообще и относительно здоровья Бауэра в особенности... Затем последовал некоторый перерыв в сообщениях, а затем 10 июля срочная телеграмма такого содержания: «Вчера Евгений Францевич от воспаления легких тихо скончался».

Я не берусь описать моего состояния, вызванного этой неожиданной и такой ужасной вестью. Уже возвратясь в Ялту, я узнал, что почти выздоровевший Бауэр вдруг начал температурить. Доктора определили крупозное воспаление легких, а через несколько дней последовала и смерть, так как ослабленное сердце не выдержало...

Бауэр был похоронен на Ялтинском кладбище. При спуске гроба в могилу рыдали не только женщины, но и многие из мужчин. Бауэр умер в расцвете своих творческих сил, на 53-м году от рождения, и в лице покойного русская кинематография и русский театр потеряли одного из талантливейших своих работников.

РАЗБОРЫ



Десятилетие со дня смерти А.Тарковского (29 декабря 1986) — дата, не прошедшая незамеченной в нашей культурной жизни: открытие двух музеев — дом-музей в Юрьевце и музей-квартира в Москве, ретроспективы фильмов, телепередачи, статьи, ряд публикаций мемуарного характера... Все говорит о том, что несмотря на радикальные изменения в социальной жизни и в жизни кинематографа творчество Тарковского не отошло безвозвратно в область истории кино; оно до сих пор является актуальным и служит точкой отсчета в развитии нынешнего кинопроцесса, о чем свидетельствуют и неугасающее почитание, и дерзкие попытки сбросить Тарковского «с корабля современности»[1]. Дело, вероятно, в том, что за десять лет «после Тарковского» так и не было создано мировоззренческой альтернативы тем пусть робким, поверхностным и противоречивым попыткам целостно осмыслить реальность, которые отечественная культура предпринимала, силясь вырваться из пут официозной идеологии. Пусть прежние ответы на «вечные вопросы» кажутся нам неудовлетворительными и устаревшими — нынешняя культура не задает и самих «вопросов»... Тарковский, вероятно, последний отечественный режиссер, фильмы которого позволяют достаточно большому числу зрителей подняться над проблемами сиюминутного выживания и удовлетворением сиюминутных эмоциональных потребностей.

Мы попросили прокомментировать сегодняшнюю культурную ситуацию и существующее ныне отношение к Тарковскому режиссеров К.Лопушанского и А.Сокурова, которых уже традиционно считают наследниками традиции Тарковского в современном кино. Здесь же мы публикуем статью В.Трояновского о фильме «Иваново детство» как образец критического анализа, в котором кинематографический текст рассматривается уже вне зависимости от конкретной породившей его исторической эпохи и становится поводом для размышления об онтологических проблемах бытия.

[1] См., например: С к р а м т а е в а Ю. Постсоветское мышление и авангард. — «Искусство кино», 1995, № 9.

К.ЛОПУШАНСКИЙ — М.ТРОФИМЕНКОВ

Тарковский в 97-м

Михаил Трофименков. Кем и чем был Тарковский для вас, для поколения людей, живших и работавших в 70-е годы?

Константин Лопушанский. В том культурном космосе, который существовал в 70 — 80-е годы, Тарковский был, безусловно, вершиной, воплощением совести, знаком подлинного в противовес всему неподлинному, различным формам лжи и приспособленчества. В ту эпоху искусство и особенно кинематограф воспринимались как форма духовной деятельности; Тарковский всегда говорил об этом на лекциях, формулируя свое кредо.

Духовная деятельность — это проповедь в широком смысле слова, это истина, которую художник пытается донести вопреки властям, вопреки существующему культурному контексту. В 70-е годы люди смотрели фильмы или читали книги, чтобы получить истину. Многим это заменяло религию, которая в целом была под запретом. Так находил свое выражение духовный поиск, присущий данному поколению, затертому между официозом и полулегальной культурой.

В этом контексте Тарковский воспринимался как носитель истины, духовного начала, прекрасного в искусстве... Все было синкретично: подлинное искусство не отделялось от вопросов веры и философского мировоззрения. Тарковский выполнял роль пророка, духовного учителя, и потому понятны огромные очереди на «Зеркало».

Одна учительница рассказывала мне, что потеряла сознание после просмотра «Зеркала»: так сильны были эмоции. Сейчас трудно представить подобную реакцию на фильм; время сформировало другое отношение к искусству, а к кинематографу в особенности. Раньше фильмы были огромным общественным событием, как и театральные постановки и книги. Казалось, что, прочитав книгу, ты поймешь самое главное, то, ради чего стоит жить.

Что стояло за этими обостренными поисками истины — разговор особый. Может быть, это вопрос социологии. Но как бы там ни было, время было именно таким. Когда я приехал на практику на съемки «Сталкера», я испытал сильнейшее ощущение. Подобные ощущения знакомы по литературе: начало века, институтки падали в обморок, увидев Блока... Такая вокруг него была аура, такое количество ассоциаций вызывало его творчество.

М.Трофименков. Сохранилось ли подобное отношение к Тарковскому незамутненным и по сей день или что-то изменилось, произошла переоценка, наступило какое-то разочарование?

К.Лопушанский. Если говорить о моем отношении к Тарковскому, то оно не изменилось. Может быть, я не испытываю сейчас прежнего восторга, но это просто потому, что, познакомившись с ним ближе, я перешел на другой уровень человеческих отношений — отношений ученика с мастером. Замутненность же связана со временем, которое изменилось радикально. Представление об искусстве и само искусство изменились настолько, что Тарковский действительно кажется знаком безвозвратно ушедшего. У Евтушенко (я не о качестве поэзии сейчас говорю) были строки о том, что Маяковского в 37-м он представить не может. Перефразируя Евтушенко, я скажу, что не могу представить Тарковского в 97-м.

Главное, что студенты выносили из его лекций, было связано не столько с профессией режиссера как таковой, сколько с философией творчества, его этическим смыслом. Он говорил, что произведение искусства — поступок и этот поступок, как любой подлинно нравственный, должен быть бескорыстным. Ничего более

противоречащего современному мировоззрению представить себе невозможно. Искусство сегодня превратилось в шоу-бизнес, в нем нет места бескорыстию, тут другие критерии. Мы вернулись к началу истории кино, когда оно было всего лишь «киношкой», развлечением... В начале века никому не приходило в голову идти в кино, чтобы услышать истину в последней инстанции. Для этого ходили в Ясную Поляну к Толстому.

Сейчас в представлении большинства зрителей кино вновь сделалось развлечением и только развлечением. Изменение общественного отношения к искусству печально, но я считаю, что нужно принимать вещи такими, какие они есть. Все изменилось. Не случайно в языке появились такие формулировки, как «индустрия развлечений», «шоу-бизнес», «кинобизнес»... Во времена Тарковского сказать о режиссере, что он «деятель кинобизнеса», было бы оскорблением. Тогда это называлось иначе: художник, творец. Язык отражает наше отношение к искусству и к жизни. Я не хочу морализировать: время движется независимо от наших усилий, хотим мы того или нет. Но у нас страна крайностей. Если кино становится развлекательным, то уж стопроцентно. У нас сегодня отсутствует ниша для серьезного, духовного, экспериментального кино; со свойственной нам жестокостью оно уничтожается на корню: художнику ведь очень просто перекрыть кислород, не дав ему денег.

М.Трофименков. Вы говорите о нравственных, философских уроках Тарковского. А что можно сказать об уроках чисто профессиональных? Или его наследие ограничивается этической сферой?

К.Лопушанский. Конечно, не ограничивается. Хотя сам он считал, что главное — этическая позиция в искусстве. Алексей Герман сказал както: когда появился «Андрей Рублев», этот фильм «перевел кино в целом на другую сторону улицы». Так же можно сказать и об «Ивановом детстве» — оно тоже «перевело на другую сторону» половину европейского кино, хотя, конечно, сегодня в нем видны какие-то цитаты, ясно, что у этого фильма были предшественники. Рядом с «Зеркалом» просто нечего было поставить в те годы в отечественном кино и очень немногое в европейском. Бергман сказал примерно так: Тарковскому в «Зеркале» удалось открыть дверь в комнату, куда он сам всегда стремился... На Высших режиссерских курсах Андрей Арсеньевич показывал студентам особую подборку фильмов: тут был, безусловно, Брессон, ранний Антониони («Приключение»), Мидзогути, Куросава («Семь самураев») и Бергман («Персона», «Лицо» и «Как в зеркале»). Он учил нас на этих образцах.

М.Трофименков. В наши дни молодая критика, к которой я и сам отчасти принадлежу, предъявляет Тарковскому три основные претензии. На первую из них вы сами спровоцировали меня, сравнив фильмы Тарковского с запрещенной литературой. Претензия сводится к тому, что Тарковский занимал экологическую нишу легального диссидента, и, соответственно, легенда о режиссере-мученике и режиссере-инакомыслящем сегодня уже не слишком впечатляет. Как совмещалась свобода режиссерской речи и официальное положение, позволявшее работать на средства и с разрешения государства?

К.Лопушанский. Почему же это претензия? Это констатация факта. Особенность ситуации в 70-е да и в 60-е и в конце 50-х годов заключалась в том, что и власть стремилась в какой-то степени выглядеть достойно. Демагогия о высших гуманитарных ценностях вызывала необходимость хотя бы иногда и для вида им следовать. Легко говорить об откровенном цинизме наших партай-геноссе, но с конкретными людьми, которые работали в этой структуре, было сложнее. Существовало представление о том, что «отдушина» возможна и необходима, а размеры этой «отдушины» были результатом сложной, невидимой миру позиционной борьбы. И в результате этой борьбы в стране было несколько крупных художников, которые имели право не на диссидентство, а на свободное высказывание, выходящее за рамки идеологии.

Что позволено Юпитеру, то позволено Юпитеру, и в число этих «юпитеров» попали Тарковский, Параджанов отчасти... Если особенность времени в том, чтобы носить «шляпу набок», художник в этом не

виноват. Тарковский старался максимально использовать ситуацию, чтобы быть услышанным и делать то, что считал нужным. Но не надо забывать, что он постоянно ходил по острию ножа. Множество его замыслов не состоялось.

Другой вопрос: что породило странную ситуацию тех лет? Почему власть позволяла время от времени открывать форточку и вдыхать глоток свежего воздуха? Думаю, это было связано с тем, что власть все же вынуждена была оглядываться на Запад и делать «хорошее лицо».

Почему западные художники — тот же Феллини, например, — так любили Московский кинофестиваль и прочие наши тусовки тех лет? Потому что они провозглашали идеалы некоммерческого кино. Эта элементарная демагогия открывала двери для тех, кто в силу объективных причин был недоволен культурной ситуацией на Западе. Западные художники приезжали, с радостью вдыхали «свободный» воздух Москвы и критиковали свои страны, что, собственно, и было нужно властям. Эта ситуация «заигрывания с Западом» позволяла выживать таким художникам, как Тарковский, но предъявлять в связи с этим претензии к нему неэтично. В конце концов на его творчестве все это впрямую не отразилось.

М.Трофименков. Вторая претензия к Тарковскому основана на разделении его на великого Тарковского «до «Сталкера» и усталого художника последних фильмов, который теряет доверие к изображению и становится чистым проповедником...

К.Лопушанский. Это вопрос вкуса. Такая точка зрения возможна, как и противоположная. Хотя и в этой претензии есть чисто человеческая жестокость. Одной из основных этических предпосылок творчества Тарковского была предельная искренность: каждый фильм был слепком, частью, портретом его души. И в свое время «Зеркало» многие кинематографисты не приняли, увидев в нем недозволенное душевное самообнажение. Но такой подход к искусству был для Тарковского единственно возможным. И вглядываясь в его поздние картины, мы видим не только образы фильма, но внутренний мир самого Тарковского. Художник постоянно присутствует как закадровый персонаж: в подтексте, в ассоциациях.

Это в традициях русской культуры. И чем ближе ощущение последней черты, тем больше волнуют художника духовные вопросы. Непосредственное высказывание каких-то принципиальных позиций, религиозных по преимуществу, занимает его больше, чем форма. Это связано с возрастом как закономерный этап эволюции художника. Вспомните, как снималось «Жертвоприношение», да, многословное, может быть, я понимаю, что вы имеете в виду: этот фильм снимал человек, который знал, что умирает, преодолевавший страшную болезнь и огромные нравственные мучения, поскольку сын, которого он так любил, не сразу смог приехать к нему и жизнь была не очень устроена. Он снимал, понимая, что это его последний фильм. И претензии по поводу того, что в нем мало формальных новаций, неэтичны. Надо быть гуманнее. В конце концов, он столько всего открыл в жизни — выше крыши. Тарковский снял прекрасный фильм, отражающий его мировоззрение, он высказал то, что для него было важно. Снял фильм, завершивший его творческий путь, представленный в картине цитатами из его собственного стиля. Самое главное там — завершающее фильм посвящение сыну. А претензии по поводу того, что автор не сделал какого-то нового шага в искусстве, можно предъявлять молодому, начинающему художнику, который вдруг неизвестно почему устал и остановился в своем развитии. Жестокость такого рода требований в духе нашего времени.

М.Трофименков. Третья претензия, если ее вульгаризировать, звучит примерно так: он все видел, а мы нет, и мы любили его только потому, что не видели фильмы, которые он цитировал. Очевидны ведь в «Андрее Рублеве» цитаты из «Седьмой печати», в «Жертвоприношении» из «Источника»...

К.Лопушанский. ...И звук гудка в «Жертвоприношении» — тоже цитата. Я помню, как в конце 70-х к нам на Высшие режиссерские курсы приходили многие режиссеры и один из них позволил себе сказать: «Да что там Тарковский! Это же все Бергман».

Половина студентов встали и вышли. Мы уже видели все фильмы, на которые в своем творчестве ссылался, опирался Тарковский: видели и Брессона, и Бергмана по нескольку раз. Это не заимствования, а школа, традиция, преемственность... Ошибка критиков — в непонимании того, что в искусстве ничто не возникает на пустом месте. Творчество Тарковского развивалось в рамках определенного направления, и не случайно он сам показывал фильмы тех режиссеров, которые были ему близки. Он показывал нам Мидзогути; в «Сказках туманной луны после дождя» есть кадр, где стоит стул, все выходят, и со стула падает женская накидка. Можно в связи с этим вспомнить «Зеркало» — кадр, когда дети выбегают из комнаты... Но если поставить под сомнение цитаты и реминисценции, тогда нужно зачеркнуть всю поэзию, всю живопись...

Одно дело — процитировать от неумения, от незнания, другое дело — сознательно. В одной из лекций Тарковский говорил, что, увидев план в «Зеркале», напоминающий Бергмана, он решил оставить его — «дабы послать мой духовный привет Бергману». Он понимал это таким образом. Говоря о Тарковском, надо, может быть, говорить о диалоге, о цитатах как знаках уважения и утверждения духовного единства с тем или иным художником.

Вообще, когда он подходил к высказыванию значимых для него вещей, формальные составляющие отходили куда-то на второй план. Ему не нужно было каждым кадром утверждать, что он способен сделать что-то невиданное, — претензия, свойственная всем нам в юности. Важнее для него было понять, что он хочет сказать, и выразить это, используя весь мировой опыт. В данном случае я просто пытаюсь воссоздать ход его мыслей...

М.Трофименков. Вы говорили, что невозможно представить Тарковского в 1997 году. Можно ли надеяться на его возвращение как художника и проповедника или он останется в своем погибшем времени навсегда?

К.Лопушанский. Сложный и болезненный вопрос. Последние десять лет происходит колоссальный слом духа и личности, переход к новому, непонятному веку. Близкие друг другу времена враждебны и отрицают друг друга, смывают друг друга, как волны. Потом люди часто возвращаются к прошлому. Бах не был нужен современникам, да и потом сто, двести лет не звучал, но вдруг начался его ренессанс, и еще очень долго он будет нам нужен. Человеческая культура востребовала Баха в силу изменения мировоззрения общества. Судьба Тарковского зависит от того, каким будет общество в начале, в середине XXI века. Может быть, главными окажутся идеалы, близкие Тарковскому, и тогда он вернется. Если же сохранится современное направление, будет торжествовать пошлость. Раньше вопрос о пошлости не стоял так остро, но Шостакович сумел пророчески показать, что пошлость и зло едины... В нынешней духовной ситуации пошлость стала нормой в искусстве, источником популярности. В Тарковском был силен художественный аристократизм, а любой аристократ вопрос вкуса ставит во главу угла. Культурное развитие идет волнами, и я надеюсь, что после погружения в пошлость людям захочется чего-то другого.

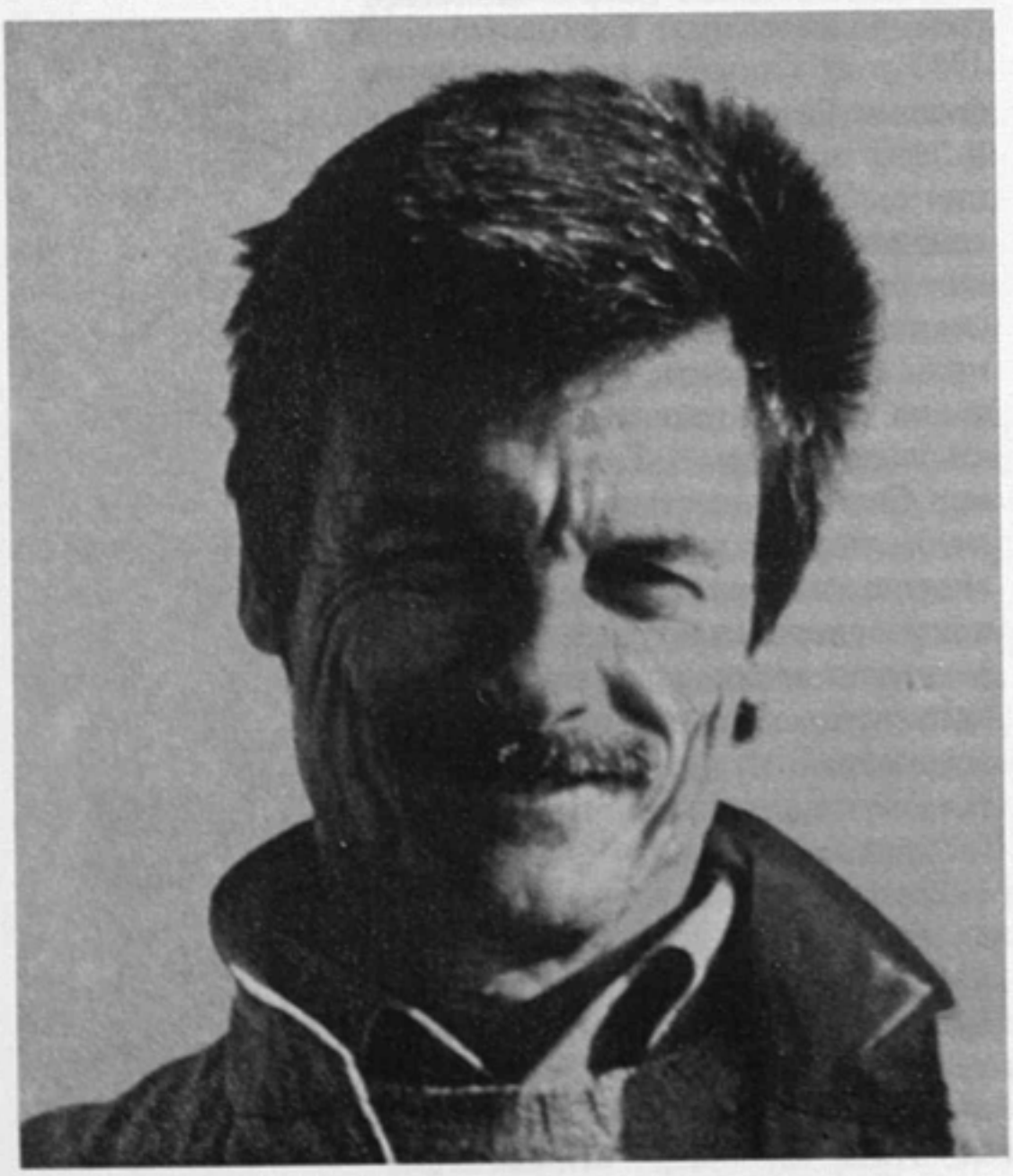
М.Трофименков. 80-е — время ухода из кинематографа великих режиссеров, родственных Тарковскому. В 1983 году снимают свои последние фильмы Брессон и Бергман...

К.Лопушанский. Культурная ситуация требует соответствующего ей художника. Когда от кино ждали великих откровений, оно их дарило. Когда кончилась эта эпоха, великие художники стали уходить. И они ушли вовремя. Многие гениальные художники ушли вовремя, Толстой, например. Еще пять-шесть лет, и ему не было бы места в культуре, он и время окончательно разошлись бы. Это закономерность культурной жизни мира: уходит великое искусство, книги, художники... Уходят, но потом возвращаются...

А.СОКУРОВ:

«Кино не говорит ничего достаточно важного...»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ Н.СИРИВЛЯ



Наталья Сиривля. За время, прошедшее со дня смерти Тарковского, отношение отечественной критики к нему во многом изменилось. Раньше для прогрессивной общественности Тарковский был Художником номер один, воплощением духовности, истины, подлинного искусства, а сегодня то и дело звучат обвинения в том, что своим мессианизмом и глобализмом Тарковский сбил с толку отечественный кинематограф, исказив в сознании художников нормальную систему эстетических ценностей. Чем, на ваш взгляд, обусловлена такая метаморфоза?

Александр Сокуров. Нужно понять, от кого исходят эти настроения: одно дело, когда об этом говорят режиссеры того же поколения, что и Тарковский, — у них свои причины; другое дело, если речь идет о высказываниях профессиональных критиков... Но, думаю, в любом случае это «общественное мнение» не имеет никакого значения ни для теории, ни для практики кинематографа. Это просто слова злые.

Возможно, есть какая-то причина столь резкого изменения оценок... Думаю, она заключается не во внешних обстоятельствах, а в самом режиссере, в его жизни, в том, что он собой представлял и что он делал. Я имею в виду и количество сделанных им картин, и периодичность, с которой они выходили... В зрительском восприятии, возможно, его фильмы не выстраивались в единое целое, в некий единый мир. Это, скорее, были разрозненные звенья, не соединенные в цепь. Мне кажется, для многих, даже для аналитиков, каждая новая картина Андрея Арсеньевича вырастала внезапно, неожиданно. Многие убеждены были в принципиально импульсивной, почти невротической природе всего того, что он делал. По крайней мере, в последнее время. Неоднократно слышал подоб-

ные замечания.... Но, повторяю, все это не имеет никакого значения, когда мы размышляем о практике великого художника.

Вы знаете, по моим наблюдениям, не очень понимают Брессона во Франции. Не очень помнят Фасбиндера в Германии. Память на деятелей кино вообще очень коротка. А учитывая, что науки о кино как таковой не существует, говорить об объективной оценке кинотворчества какого-либо художника сложно. Не ясно, какое место занимают его создания в «периодической системе» элементов киноязыка... Что это: металл или газообразное какое-то вещество... Легко это или тяжело...

Жизнь и судьба художника многое объясняют в отношении к нему людей... Важно, через что прошел режиссер, создавая свои фильмы, в какой степени вынужден был обходить препятствия, а не идти прямо... В какой степени он был судьбой своей предназначен к этой деятельности. Очень важно, на мой взгляд (может быть, к Тарковскому это и не имеет прямого отношения), было ли в жизни режиссера такое время, когда он, уже будучи внутри профессии, не занимал главенствующей позиции в художественном процессе и имел возможность просто наблюдать за тем, что происходит. Я имею в виду ассистентскую работу. Важно, как быстро режиссер включился в светскую жизнь.

Не могу представить себе Тарковского снимающим документальный фильм, разве что фильм о самом себе. То есть трудно представить этого великого человека за черновой работой...

Может быть, очень большую роль в его жизни сыграло убеждение в исключительности собственной натуры и собственного предназначения. Наверное, это убеждение сформировалось у него рано. Один раз, я очень хорошо помню, мы гуляли с Тарковским зимой по Петропавловской крепости и он стал меня убеждать: «Откуда у вас эти сомнения? Надо знать себе цену. Вы на многое способны. Перед вами прекрасное будущее. Я со своей стороны помогу. Уезжайте отсюда (из СССР) туда, где есть друзья... Терпите. Берите пример с меня. Я знаю, кто я...» Много раз он говорил так прямо: «Да, я — великий человек...» Мне в том моем возрасте и в том положении это казалось грехом...

Возможно, что подобная самооценка в сочетании с безжалостным давлением внешнего мира вносила в его жизнь некое разрушительное начало. А может быть, я не прав — както он должен был защищаться. И никто не может быть ему судьей...

Было очень много иллюзий и в нем самом, и вокруг него. На мой взгляд, он был в высшей степени необыкновенным художником. Было постоянное напряжение, попытка выйти за собственные рамки, разместить себя в контексте мировой культуры. Он мне казался художником, который отчаянно тянется к культуре и образованию, причем к весьма определенным вещам в культуре и в образовании. Может быть, с этим связан большой интерес и у него, и у его семьи к разнообразным оккультным знаниям... А пронзительное, ревнивое, очень острое внимание к политическому процессу в СССР? И из этого складывалось состояние его души...

Идеально, когда художник создает произведения искусства, но никогда при этом не соприкасается с социумом. По себе знаю: когда ты огражден от встреч, разговоров, ты сконцентрирован и способен к плодотворной работе; как только начинаются всякого рода «обстоятельства», встречи, разговоры, это мгновенно выбивает из колеи.

Для Тарковского, видимо, соприкосновения с внешним миром были источником и больших мучений. Помню, когда он приезжал в Ленинград, мы помогали ему организовывать встречи со зрителями. Это была пытка. Профсоюзные начальники, директора каких-то домов культуры требовали, чтобы он лично подписывал бумажки, упрекали, что Тарковский много требует, выдавали в конверте деньги, собранные по рублю, по три... Все только для того, чтобы лишний раз унизить... Он очень переживал. Все эти мелочи ранили его. И не всегда удавалось его уберечь, както оградить от этого... Хорошо помню, как самоотверженно помогал тогда Андрею Арсеньевичу Константин Лопушанский.

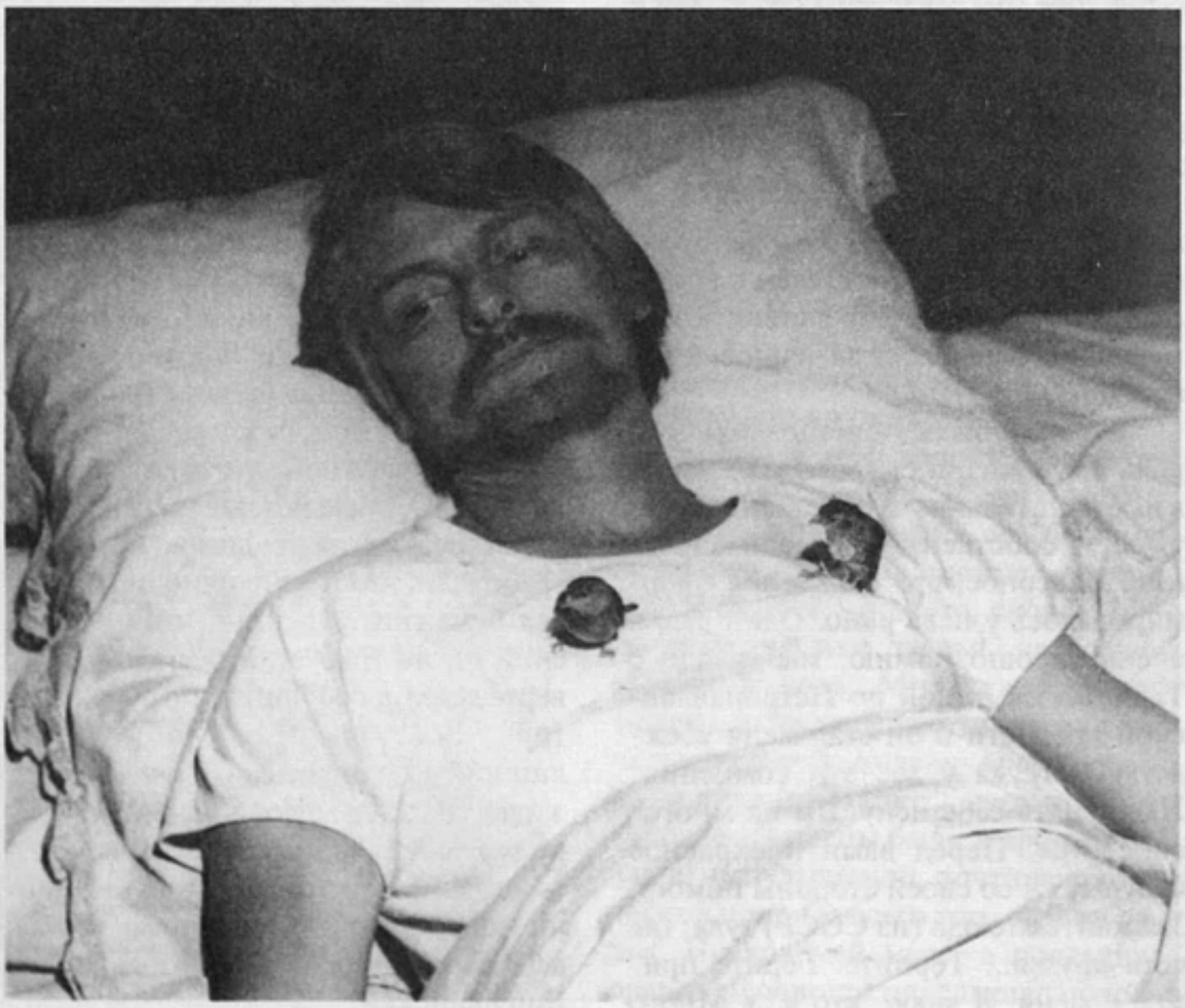
В душе Андрея Арсеньевича, наверное, не было покоя, который так нужен для работы. Была какая-то мучительная трата жизненных сил на жизнь...

Тарковский был, конечно, очень непростой личностью... Очень непростой. Он, видимо, тяжело переживал то, что отец, большой поэт, любимый человек, мало общался с семьей... И он, наверное, стремился компенсировать это путем собственного общественного утверждения... Все это нарушало его равновесие, принуждало вступать в общественную борьбу, вызывало негативные чувства к нему со стороны разных людей... Неверно думать, что отношение к Тарковскому изменилось лишь после смерти. Он и при жизни у многих вызывал раздражение и неприязнь. Его гений вызывал зависть. Помню, как-то во Франции я разговаривал с одним очень известным нашим режиссером-мосфильмовцем, речь зашла о Тарковском, и я вдруг услышал площадную брань... Не буду называть фамилию этого человека, скажу лишь, что это был ровесник Тарковского, он и сейчас работает.

Н.Сиривля. Отголоски подобного отношения слышны до сих пор. И в то же время не иссякает поток самых разнообразных и неожиданных интерпретаций творчества Тарковского. Он не перестает быть интересным и актуальным; при этом каждый из пишущих находит в нем что-то свое, видит его по-своему. А чем является Тарковский для вас?

А.Сокуров. ...Это такое воплощенное, материализовавшееся Искусство. Я не считаю себя вправе как-то оценивать фильмы Тарковского. И не только потому, что мы с ним очень разные (наши эстетические, режиссерские устремления практически ни в чем не совпадают), а потому, что любимого человека просто любишь и никак не определяешь причину того.

У него, например, был огромный интерес к киноязыку, к монтажу, к чисто режиссерским методам. Меня же это совершенно не волнует. Он придавал большое значение всевозможным «перетеканиям», цитатам, приемам режиссерских ходов... А мне это тоже совсем неинтересно, в какой из картин того или иного режиссера обнаруживается тот или иной прием. Для него это имело большое значение... По крайней мере, мне тогда так казалось. Может быть, это было не так.



Для меня важен не образ, который я создаю, используя возможности актера, а он сам — сформировавшийся человек, гораздо более глубокий, сложный и интересный, чем все, что я могу придумать. Человек сам по себе — произведение искусства, перед которым можно только преклоняться.

Если же говорить о Тарковском, то подобная установка, как я понял, абсолютно не совпадала с его художественными принципами и методами. Он это понимал. В пору нашего знакомства мы много говорили об этом. Во многом он соглашался со мной. Очень внимательно слушал, очень внимательно. Он был ласковым и добрым.

Это было общение очень такое странное; странность заключалась в том, что я пытался замолчать, чтобы послушать его. А он все время замолкал, чтобы «разговорить» меня. Я очень смущался. Меня поражала его готовность общаться со мной на равных. Для меня естественным был взгляд на него исключительно снизу вверх. Ежесекундно я понимал, что говорю с великим человеком. Но Тарковский с первой нашей встречи, когда он посмотрел «Одинокий голос человека», вдруг начал строить отношения на равенстве... Мне это было тяжело. Я и тогда считал и сейчас считаю, что «Одинокий голос человека» — это не совершенная работа, и он слишком высоко оценил ее. Художник должен сделать все, чтобы его синтетическая идея или настроение получили на экране чистое воплощение, абсолютно независимое от господствующей технологии. Кинематографическая технология чудовищна, она проникает через поры, отравляя наше сознание, нашу способность видеть...

Вообще кинематографу обучать нужно так же, как для медицины или работы на атомных реакторах... Это очень и очень опасная сфера. В том виде, в котором киноиндустрия существует сегодня, — это «оружие массового поражения». Это целая армия, обладающая возможностями абсолютного психического воздействия. В кино быстро меняются, возникают формы, обновляется драматургия, спецэффекты — все это мгновенно берется на «вооружение» и обрушивается на остатки гуманитарной культуры. Кино в огромной степени дегуманизировано по определению.

Н.Сиривля. Но Тарковский пытался бороться с этим, каким-то образом этому противостоять... Это вообще основной мотив его творчества — единоличное противостояние хаосу и энтропии, поразившим цивилизацию. Он чувствовал за собой некий духовный опыт, дававший ему право на такую вот мессианскую позицию. И другие признавали за ним это право. Я думаю, культ Тарковского в нашей стране был связан не столько с его идеологией, не до конца понятной большинству зрителей, сколько с тем, что в его фильмах было совершенно особое, «метафизически промытое» ви́дение мира — воды, травы, деревьев, людей, космоса... Все это освобождало человека из плена социально заданных, навязанных образов и значений и возвращало к первоначальному, онтологически подлинному восприятию бытия...

Думаю, современному человеку этот опыт преображенного, очищенного восприятия необходим так же, как и десять, и пятнадцать лет назад... И соответственно, традиция, в рамках которой развивался кинематограф Тарковского, будет продолжена...

А.Сокуров. Возможно... Но я сомневаюсь в том, что современный человек в этом так уж остро нуждается. Но даже если и так, кино в целом, наверное, не способно предложить людям ничего сопоставимого с тем, что они могут найти в книгах, в живописи, в классической музыке. Я не знаю фильма, ради которого стоило бы, например, прервать чтение «Анны Карениной». Если бы не существовало кинематографа, если бы он вообще не был изобретен, человеческая культура мало бы потеряла. Кино не говорит ничего достаточно важного. Оно должно еще долго учиться — у живописи, у литературы, у старших искусств, и тогда, может быть, когда-нибудь мы сможем говорить о духовном значении кинематографа. А пока (увы!) рано...

Андрей Арсеньевич слишком рано ушел от нас. Его земная жизнь была тяжелой. И, возможно, он был на пороге величайшего художественного открытия, изменившего бы всех нас. Но почему он был остановлен? А если смертью наказан, то за что?

В.ТРОЯНОВСКИЙ

«Мама??!»

В детском кинотеатре на вечернем сеансе показывали «Иваново детство». За полтора часа свет был без остатка превращен в тьму. Самыми страшными в конце были не кадры в разгромленной рейхсканцелярии, из которых мы узнаем о казни Ивана, а его счастливый последний сон: Иван бежит по мелководью за девочкой — вот-вот догонит, но неожиданно проскакивает мимо и, почти не касаясь, летит дальше один. Это «мимо» — ничего не означающий сам по себе и вбирающий в себя все предыдущее абсолютный жест. Сияющее торжество жизни вдруг оказывалось пустой оболочкой, внутри которой мрак. Возникало ощущение, будто нечто ужасное случилось не двадцать лет назад, а сегодня, сейчас и не на экране, а там, за стенами зала.

Открылись двери, и зрители стали медленно выходить на вечернюю городскую улицу. В доме напротив кинотеатра, в окне третьего этажа стоял человек и натягивал на раму черное полотно. Была осень 1962-го, американцы уже обнаружили на Кубе наши ядерные ракеты, страна готовилась к новой мировой войне...

Фильм, разумеется, и был прочитан как страстное отрицание войны. Режиссер взял чистейшую и нежнейшую душу и показал, во что, прежде чем уничтожить, превратила ее война. С недоступной другим сыновьям победителей трезвостью он не захотел разделить триумф победы, увидев лишь искалеченных и мертвых детей по ту и по эту сторону великого противостояния.

Но сейчас уже можно признаться, как отравляюще завораживает показанное в картине стремление человеческой пылинки к грозящей в любую секунду растворить ее темной воде небытия. Не повернуть, не остановить... Почти весь фильм — растянувшиеся проводы Ивана «на ту сторону», с безнадежной затеей отменить их (отправить Ивана в Суворовское), с ожиданием, подготовкой и переправой, достигающей, при всей ее признанной фронтовиками достоверности, запредельной торжественности баховского концерта.

Дети-партизаны, дети-разведчики, дети-мстители; считается, что Тарковский разрушил мифологию детского героического кино тем, что показал ужасную несовместимость войны и детства. Разрушил, но как раз обратным. На самом деле рядом со своими экранными ровесниками Иван — единственный профессионал войны, и не просто совместимый с ней, а подлинный ас разведки. Эту гениальную одержимость едва пробудившейся души Коля Бурляев развернет уже в «Рублеве». В «Ивановом детстве» она только заявлена, хотя и

«Иваново детство»
По мотивам рассказа В.Богомолова «Иван»
Авторы сценария **В.Богомолов, М.Папава**
Режиссер **А.Тарковский**
Оператор **В.Юсов**
Художник **Е.Черняев**
Композитор **В.Овчинников**
Звукооператор **Э.Зеленцова**
В ролях: **Н.Бурляев, В.Зубков, Е.Жариков, В.Малявина, С.Крылов, Н.Гринько, Д.Милютенко, И.Рауш и другие**
«Мосфильм»
СССР (Россия)
1962

вполне отчетливо. И здесь и там программно отсутствует мотив ученичества. Учиться вынуждены как раз старшие, продвигаясь от полного непонимания подростка и желания вмешаться в его дела к почтительному удивлению.

Приходится констатировать, что Тарковский и развенчивает войну, и одновременно поэтизирует связанное с ней состояние духа. Причем по своему уровню эта черная поэзия намного сильнее той, что погружает нас в счастливый младенческий сон. Единственная возможность объяснить это противоречие — доказать, что фильм не о войне или, точнее, не совсем о войне.

Первым «не война» сказал Лев Аннинский, но потом добавил: «...а потрясение человека, извне вглядевшегося в войну»[1]. Он определил содержание «Иванова детства» как «ужас духа», но расшифровывал эту многообещающую формулу в традиционном антивоенном ключе. Жан-Поль Сартр в своем знаменитом отзыве увидел за трагедией войны, отраженной в «Ивановом детстве», трагедию истории: «...война убивает тех, кто ее ведет, даже если они выживают. И в еще более глубоком смысле: история одной и той же волной вызывает своих героев к жизни, творит их и разрушает, лишая их способности жить, не испытывая страданий, в обществе, которое они помогли сохранить»[2]. С таким объяснением трудно не согласиться, но захватывающий воображение, глубочайший, без единого белого пятнышка пессимизм Тарковского, кажется, проникает и за пределы истории — в только что обещанное коммунистическое будущее. Очевидно, что он, как когда-то Иван Карамазов и по той же причине, не приемлет грядущей гармонии: «...слишком дорого оценили гармонию, не по карману нашему столько платить за вход»[3]. Не будь войны и даже самой истории, источник такого пессимизма не исчезнет. За внешней исключительностью судьбы маленького разведчика и исторической конкретикой ее обстоятельств скрывается вневременной и универсальный слой фильма.

Ключ к нему дал сам Тарковский в интервью 1973 года, опубликованном лишь два десятилетия спустя. «Мне кажется, — говорил он о своем герое, — для него главное — это идея защитить мать...»[4]. Начнем с этого удивительного в устах режиссера «мне кажется» — тихого, на уровне естественного ощущения, а не теоретической декларации признания независимости персонажа и произведения в целом от своего создателя. По отношению к готовой вещи режиссер занимает скромную позицию одного из наблюдателей и уже оттуда, как бы открыв себя для критики, предлагает эту неожиданную мотивировку поведения Ивана. Ведь все самые известные интерпретации картины строятся на том, что Иван мстит за убитую мать, и это является единственным смыслом его существования. Его нельзя спасти, потому что он не может жить без войны.

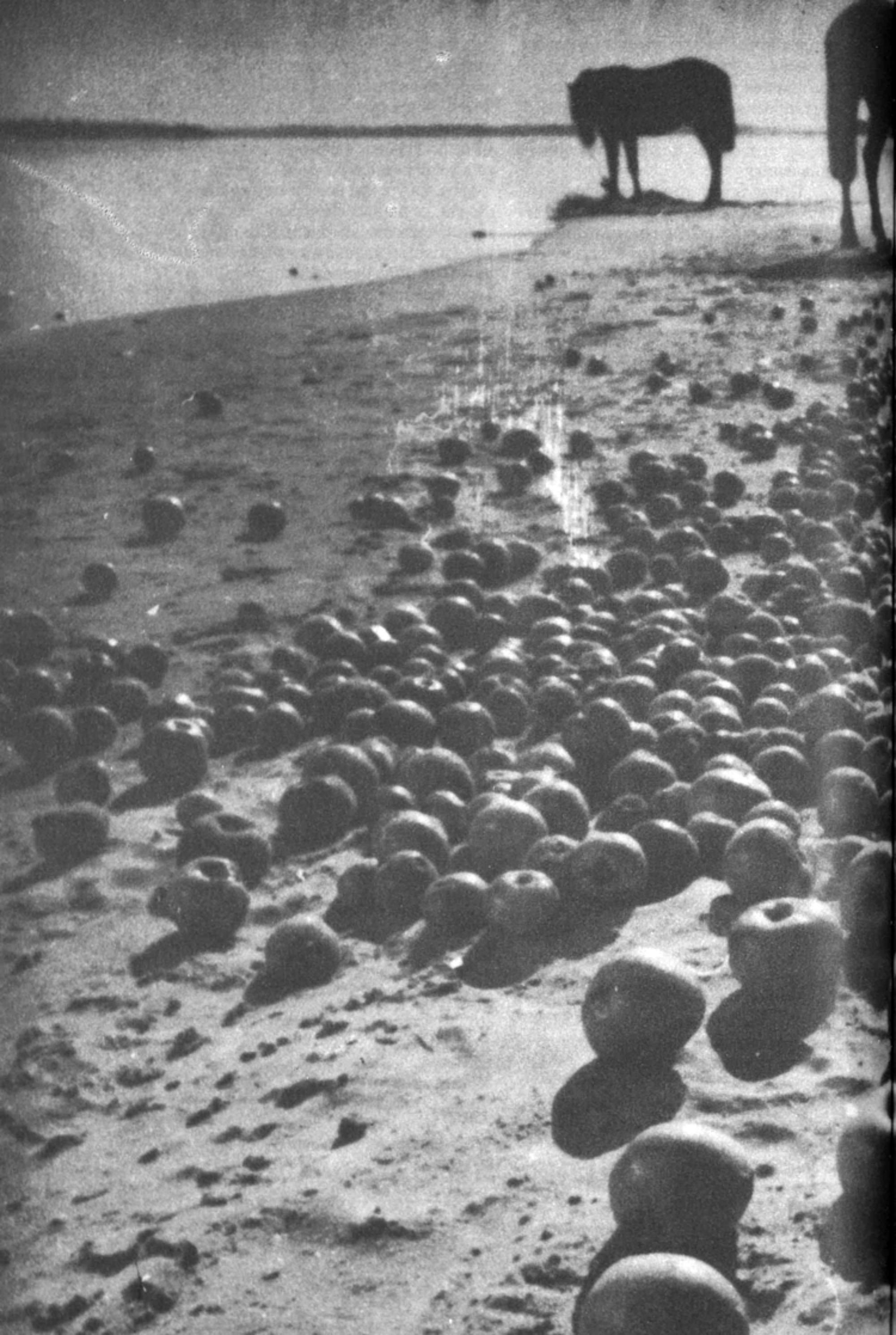
Если же он на самом деле защищает мать, то нужно начинать все сначала.

Тарковский защищает свою версию следующим образом: «Несмотря

на то что она погибла, она остается без защиты, некому будет защищать, он это чувствует»[5]. Этот его парадокс очень заманчив, поскольку дает возможность говорить о скрытых в фильме психологических глубинах. Разуме-

---

[1] Аннинский Л. Шестидесятники и мы. М., 1991, с. 113.
[2] Сартр Ж.-П. По поводу «Иванова детства» — В сб.: «Мир и фильмы Андрея Тарковского». М., 1991, с. 14.
[3] Достоевский Ф. Собр. соч. в 10-ти т., т. 9. М., 1958, с. 308.
[4] См.: «Киноведческие записки», 1992, № 14, с. 39.
[5] Там же, с. 40.



ется, чтобы понять Ивана необходимо знать не то, жива его мать или нет, а то, уверен ли он в ее гибели. На наш взгляд, однозначного ответа на этот вопрос фильм не дает.

«У меня ведь нет никого», — говорит Иван разведчикам, когда они ловят его после неудавшейся отправки в тыл. Кажется, все ясно, но ведь в это время он защищает свое право на смертельный риск, а не исповедуется.

С другой стороны, никто почему-то не обращает внимания на странный разговор Холина с Гальцевым о том, что после войны, если не отыщется мать Ивана, полковник или Касатоныч его усыновят. Раз надежда, что мать все-таки отыщется, есть даже у них, то почему ее не должно быть у самого мальчишки?

А как же тогда жуткое падение колодезной бадьи, выстрел, расплескавшаяся вода и мать Ивана, неподвижно лежащая у колодца? Но ведь это сон, наваждение. Мы не знаем, что этот сон означает для героя наяву: отпечаток уже случившейся беды или преследующий его страх, что мать находится в опасности?

Кажется, все сомнения рассеивает встреча с безумным стариком: «А мамка-то где? Жива? А-а... У меня старуху тоже немец расстрелял». Но это монолог. Иван ничего не отвечает, и не случайно. Его даже нет в кадре.

Из бормотания старика выясняется, что он, несмотря ни на что, ждет возвращения своей старухи. И это звучит как намек, что Иван, возможно, живет столь же призрачным ожиданием.

Сны Ивана свидетельствуют, что для него жизнь, любовь и мать — одно и то же. И это абсолютно детское восприятие мира. Нея Зоркая, имея в виду тех экранных героев, которым выпало более счастливое фронтовое детство, писала, что «такого, как задержанный мальчишка Бондарев — черного, дрожащего, исполосованного, лязгающего зубами и вызывающего все чувства, кроме жалости и умиления, — мы не видели. Таких, каким играет его московский школьник Коля Бурляев, на экране не было»[6]. Если так, то детей, по-настоящему, вообще еще не было на экране. И традиционные герои-дети, и замечательные оттепельные малыши — те же взрослые, только чище и лучше. У всех у них отсутствует эта всеобъемлющая, нерасторжимая связь с матерью.

В «Ивановом детстве» у матери два главных воплощения. Одно — это образ, созданный светловолосой Ирмой Рауш, другое — это вода. Мотив этой замены возникает уже в первом сне. Возбужденный и счастливый Иван догоняет идущую от колодца мать и, кажется, сейчас подбежит прямо к ней. Но она без его просьбы ставит на землю полное ведро, а мальчишка опускается на колени и начинает жадно пить. Сон заканчивается автоматной очередью, криком: «Мама??!» — и пробуждением Ивана «на той стороне», где ему приходится долго пробираться по затопившей лес мертвой воде.

Замена еще не очевидна, но оба образа с самого начала максимально сближены. Актрисе теперь будет достаточно появиться в нескольких кадрах, чтобы на мгновение обнажить эту связь, а ее героиня благодаря постоянно развивающейся теме воды будет незримо сопровождать Ивана повсюду.

Попав к Гальцеву, Иван отказывается от еды, но сразу соглашается на купание в корыте, после которого этот грязный волчонок, раздраженно кричавший на лейтенанта, преображается. Кажется, что благодаря воде ненадолго вернулся светлый отрок, радостно шептавший: «Мама, там кукушка!» Он улыбается смущенно и даже виновато, как бы признавая, что не должен быть таким здесь, на войне. Сейчас ему остается только одно — опять уйти в свои сны.

Гальцев по-отечески заботливо укрывает своего нежданного гостя и задувает коптилку. Остается только свет от открытой печки. Отблески пламени прыгают по березовым поленьям на полу, отражаются в воде, сочащейся с потолка. Мы еще как будто в реальном пространстве: камера скользит панорамой на звук капель, но какое-то, пока тайное, превращение уже началось. Рука спящего мальчика свесилась с кровати, и капли, прежде чем упасть в подставленную под них посудину, не спеша путешествуют по его пальцам. Но Гальцеву не надо беспокоиться — эта вода уже не имеет ничего общего с холодом и сыростью. Она — часть другого, ма-

[6] З о р к а я Н. Начало. — В сб.: «Мир и фильмы Андрея Тарковского», с. 23.

теринского, мира, куда сейчас и устремился Иван.

— Если колодец очень глубокий, то даже в самый солнечный день в нем можно увидеть звезду...

— Вижу, мама, вижу! А почему она там?

— Потому что для нее сейчас ночь, вот она и вышла, как ночью.

— А разве сейчас ночь?

Сам по себе диалог похож скорее на воспоминание, чем на сон, но когда после него мальчик оказывается в глубине колодца и начинает ловить там звезду, реальное и фантастическое легко сливаются в одно целое. Объясняется это влиянием того самого кадра-камертона с каплями, скользящими по пальцам. Возникающая в этот момент тихая музыка впитывает в себя его застенчивую магию и распространяет на весь следующий эпизод. Эта непрерывность настроения подчеркнута еще и тем, что монтажный стык спрятан за квазипанорамой, которая начинается в бункере, а заканчивается в колодце.

Сны представляют собой привлекательный объект для всякого рода символических истолкований посредством фрейдистского или иного внешнего кода. Однако их доступность обманчива. Это такой же закрытый кинотекст, как и все остальное, адекватно объяснимый лишь изнутри фильма.

Мир, где ребенок может спуститься в колодец и поймать заглянувшую туда звезду, — это мир природы, освещенный и измененный присутствием матери так, что у него, кажется, остались только два свойства: тайна и благодать. Но в нем таится и свой ад — это тревога за мать, невыносимый ужас ее потерять, чувство явно более сильное и всепоглощающее, чем описанная Фрейдом Эдипова страсть.

Из двух образов: колодезная бадья, срывающаяся вниз, и мать, лицом в землю лежащая у колодца, — страшнее первый; не вид смерти, а ее угроза. Если выбрать клеточку фильма, которая могла бы выразить его наиболее полно, то ею мог бы стать крик из колодца: «Мама??!» Остальное можно вывести из него как следствие. По отношению к нему вторично все, даже война. В этом Ивановом крике нет еще знания ни о войне, ни о гибели матери. Это бездонный мрак внутри света, ужас, который прячется внутри самой благодати.

И в жизни, и в кино ожидание события закономерно вытесняется в сознании самим событием. Но в «Ивановом детстве» этого не происходит. Свойственное ему переплетение снов и реальности приводит к одновременности прошлого и настоящего. Это уже не способ повествования, а способ существования героя. Во внешнем для фильма — линейном, богомоловском — времени Иван знает о гибели матери и мстит за нее фашистам. В собственном, обратимом времени фильма герой продолжает испытывать изматывающий душу страх за живую, но находящуюся в смертельной опасности мать и изо всех сил стремится защитить ее.

Ненормальность Ивана — один из главных мотивов, развиваемых критикой. «У Тарковского, — писал Лев Аннинский, — война нелепа, алогична, безумна; человеческая душа распята в этом безумии»[7]. Еще определеннее звучит диагноз Жана-Поля Сартра: «В гуще людей мирных, которые согласны умереть ради мира и ради него ведут войну, этот воинствующий и безумный ребенок ведет войну ради войны»[8]. Однако это представление о норме и безумии не принадлежит самому фильму. Да, отчаяние Ивана безмерно, но такова же и его любовь. В особом мире этого фильма именно такая исключительность чувств и есть норма. И, конечно же, война не нужна Ивану точно так же, как Гальцеву или Холину. Но, в отличие от них, Иван не может победить, он обречен, потому что его настоящий противник не фашизм и даже не война, а сама Смерть.

На дюреровской гравюре он выбирает левого костлявого всадника с косой и упорно, несмотря ни на какие аргументы Гальцева, называет его фашистом, уверяя: «Я видел таких!» Для Тарковского классическое искусство — своего рода словарь, возводящий жизненную конкретику к общим понятиям. «Иваново детство» — это ужас бесконечно любящего существа перед лицом неизбежной смерти того, кого оно любит. И его яростное и безнадежное сопротивление этой неизбежности.

---

[7] Аннинский Л. Цит. изд., с. 112.

[8] Сартр Ж.-П. Цит. изд., с. 14.

Ш Т У Д И И

Л.Карасев

ЛЕОНИД КАРАСЕВ

В начале было чудо

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ИГОРЬ МАНЦОВ

Леонид Карасев — философ, старший научный сотрудник РГГУ, автор книг и статей, содержащих опыт нетрадиционного толкования классических литературных текстов. В рецензии на книгу Л.Карасева «Онтологический взгляд на русскую литературу» (М., РГГУ, 1995) Г.С.Кнабе пишет: «...автор предлагает нам вернуться к тому, что можно было бы назвать исходным делом философии, — созданию переживаемого образа действительности и истолкованию на его основе явлений жизни, сознания и духа... Свой метод Л.В.Карасев назвал «онтологической поэтикой», подразумевая под этим нацеленность на тот слой или уровень текста, где укоренены глубинно-субстанциональные основания произведения... Работа Л.В.Карасева входит в некоторый все расширяющийся методологический контекст, где существует интерес не столько к тому, что можно доказать, сколько к тому, что можно пережить; где важна интроекция авторского культурного опыта в анализируемый объект. В этом смысле речь должна идти о новой, постаналитической форме и сфере познания...» («Вопросы философии», 1996, № 9, с. 186 — 187).

Игорь Манцов. Вы занимаетесь классической литературой, применяя при этом далеко не классические методы. Что за этим стоит: стремление к новизне или нечто иное?

Леонид Карасев. «Новизна» уже сама по себе представляет проблему: откуда она берется, что считать новым, а что нет. В моем случае речь должна идти о новой интерпретации. Я не пытаюсь вывернуть текст наизнанку, добыть «новое» любой ценой: все дело в направленности взгляда, в особом настрое...

И.Манцов. Это то, что вы называете «онтологической поэтикой»?

Л.Карасев. Дело не в названии, хотя обозначить границы своей территории необходимо. Иногда я называю свой подход «иноформным», «витальным» или «энергийным», хотя чаще всего — «онтологическим».

И.Манцов. Онтологическая поэтика как-то соотносится с постструктуралистской методологией?

Л.Карасев. Разумеется. Здесь много общего — взять хотя бы идею «текучести» знака, формы или ориентацию на телесность, вещественность. Но есть и различия, продиктованные тем обстоятельством, что мое ви́дение вещей формировалось в других обстоятельствах и в более позднюю историческую эпоху. К тому же помимо «классического» структурализма на меня влияли идеи весьма специфического толка: такие, как витализм А.Бергсона или исихастский энергетизм. Отсюда несколько непривычные очертания того подхода, который я называю онтологическим. О деконструкции Жак Деррида говорит, что она является всем и одновременно ничем. Я не могу сказать того же об онтологической поэтике, поскольку она ориентирована на очень конкретный и достаточно тонкий слой текста. Причем сложность заключается в том, что процедура вычленения этого уровня и способ его исследования во многом совпадают и даже порождают друг друга.

И.Манцов. Что же это за уровень.

Л.Карасев. Что бы ни делали персонажи, о чем бы ни говорили, все это реализуется в конкретной пространственно-вещественной форме. Движения конкретны, вещи, обозначаемые словами, конкретны (даже если речь идет о кентаврах), предметы, с которыми имеют дело персонажи, также конкретны. Однако меня интересуют не только сами эти вещественные элементы, «частицы» мира и то, как они соотнесены друг с другом, но и сам факт их наличествования, представленности в мире и тексте. Иначе говоря, меня интересует и пространственно-текстурная оформленность той или иной ситуации, и причина, по которой ситуация сложилась, оформилась именно так, а не иначе. Для меня это и есть «онтологизм» — обостренное ощущение мира, текста, наличествования, присутствия. Почему герой пошел вправо, а не влево, вверх, а не вниз; почему в решающий момент его окружали именно эти предметы, а не другие, и т.д. «Форма» события есть следствие воздействия какой-то силы или сил; вопрос в том, как понимать это воздействие...

На том уровне текста, который интересует меня, возникают вещи странные, парадоксальные: оказывается, что законы организации «содержания» имеют достаточно отдаленное отношение к самому «содержанию». То, что толкает, рождает, провоцирует сюжет или идею, то, что поддерживает ее «жизнь», почти не связано с самим сюжетом и идеей. Зато эта поддерживающая сила имеет собственное устройство, свое собственное «содержание», которое я и пытаюсь выявить. А выявив — соотнести с конкретными событиями романа или поэмы. Возможен и обратный путь. Это не так уж существенно. Соссюр сравнивал знак с листом бумаги, чтобы показать неразрывность означаемого и означающего. Так вот, онтологический интерес к знаку состоит не в том, чтобы изучать лицевую сторону текста или изнаночную, и не в том, чтобы говорить об их единстве, а в том, чтобы поразиться самому этому листку, самому факту его существования и пространственно-вещественной оформленности.

Я думаю, это похоже отчасти на то состояние, которое Хаксли описал во «Вратах восприятия». Не случайно цитата из «Врат...» «Роза — это роза, которая является розой» стала эпиграфом к моей работе «Онтология и поэтика»[1].

[1] «Вопросы философии», 1996, № 7.

И.Манцов. Вы говорите о взгляде, настроении, пафосе. Однако онтологический подход — это еще и определенная методология?

Л.Карасев. На первое место выдвигается энергетическая основа текста, то, что несет его идею или исходный смысл, то, что переводит текст из области предсуществования в сферу актуального наличествования, то, что животворит текст. «Живое» для меня в данном случае не метафора, а нечто реальное. Текст — живое существо; утверждая это, я двигаюсь по пути, проложенному еще Кольриджем и Генри Джеймсом. А если текст жив (речь идет о процессе его написания), значит, он постоянно устраивает и переустраивает сам себя. И главное, он сопротивляется разрушению и смерти. Сравните, например, начало и финал текста: потенции развития, многовариантность решений сменяются усталой определенностью, одномерной завершенностью.

Существуют критические точки, которыми отмечена жизнь текста. Например, в «Чайке» один из таких «онтологических порогов» — сцена, где Тригорин, забывший свою трость, возвращается за ней, после чего следует его объяснение с Ниной. А в «Гамлете» подобная точка совпадает с разговором о флейте... В обоих случаях после прохождения «порога» характер действия резко меняется. Отчего это так? Возможно, оттого, что в пороговых точках внутренний, исходный смысл текста овеществляется, приобретает конкретную материальную форму — трости или флейты. У Чехова энергетическим центром всей пьесы является чайка, которая как бы «мстит» Треплеву за свою смерть. Это звучит непривычно, но на онтологическом уровне сюжет «Чайки» прочитывается именно так. Забытая трость оказывается неслучайным предметом в символическом ряду, который обозначает, представляет мир чайки: озеро — рыбная ловля — удочка — тростник — трость. В этот момент чайка становится тростью, что и обеспечивает успех ее «замысла»: Нина, объяснившись с Тригориным, уезжает в Москву, бросив Треплева. Действие ломается и идет под уклон, к развязке, вернее — ко второй критической точке, где вновь является чайка, теперь в виде чучела, чтобы расправиться с Треплевым уже окончательно: он стреляется именно в тот момент, когда чучело извлекают из шкафа, где оно простояло два года, то есть с того самого момента, когда Треплев подстрелил чайку.

И.Манцов. А что вы называете «эмблемами» текста?

Л.Карасев. С эмблемами проще. Их знают все. Это наиболее прославленные сцены или фразы, которые, кстати сказать, нередко совпадают с пороговыми точками. Эмблемы для меня очень важны. Я исхожу из того, что если эмблема может служить визитной карточкой всего текста, значит, в ней есть нечто важное для понимания этого текста. Вглядевшись в эмблему, поняв, как она устроена, вы получаете ключ ко всему произведению или, по крайней мере, один из ключей. Например, у Гоголя к числу эмблематических относятся реплика о колесе, которое не доедет до Казани (начало «Мертвых душ») или знаменитый пассаж из «Страшной мести» («Редкая птица долетит до середины Днепра...»). В обоих случаях налицо мотив остановленного или незавершившегося движения — тема для Гоголя ключевая: она связана у него с идеей спасительного центра (середины), где можно остановить бег и застыть в надежде обмануть смерть...

Вообще же существуют самые разные эмблемы — предметные, звуковые: фрак Чичикова, звук лопнувшей струны, шаги Командора...

И.Манцов. Применим ли ваш метод к анализу кинематографических текстов?

Л.Карасев. Я думаю, что применим прежде всего сам настрой, пафос, предполагающий изумление перед наличествующим: реально оформленными событиями, движениями, линиями, цветами... В первую голову это относится к самому факту существования кино, к тому, что можно назвать чудом движущегося изображения.

Я не киновед, поэтому буду говорить на своем языке, обозначая те точки, которые меня задевают. А задевают они меня потому, что я смотрю на экранное изображение прежде всего как на движущееся изображение, набор конкретных предметов, ландшафтов, интерьеров, тел, лиц, движений... Происходит «уравнива-

ние» различных элементов изображения, их деиерархизация в духе Луи Деллюка. Возникает необходимая дистанция, позволяющая отвлечься от сюжета, содержания, чтобы понять, какая сила ими движет, и, таким образом, вернуться к ним, но уже с другой стороны.

Видимое, как ни крути, в кино самое главное. И то, как это видимое движется. Границы кадра-экрана заданы очень жестко; поэтому движение внутри кадра, тем более движение, так сказать, доминирующее, все время на виду. В литературе движение, его направление нужно долго отслеживать, чтобы заметить, что, например, Раскольников все время куда-то поднимается, а, скажем, герои Платонова, наоборот, постоянно спускаются, стекают вниз, как ручьи, в овраги, в котлованы жизни. У Достоевского движение вверх оказывается динамическим выражением идеи «восстановления человека», у Платонова означает тему «умаления» взрослых людей, их возвращения в материнскую утробу. В кино такого рода движение очевидно. Например, у Иоселиани персонажи все время куда-то входят или выходят: их путь пролегает через двери комнат, подъездов, машин. Я не знаю, с чем именно это связано, может быть, с идеей жизни на грани, «на пороге», но то, что это движение символично, для меня несомненно.

Изображение на экране живет, подчиняясь многим законам. На том уровне анализа, которым занимаюсь я, главными оказываются два момента. Первый — это жесткие границы кадра-экрана. Второй — та сила, с которой изображение воздействует на зрителя. Ясно, что границы страницы другие, нежели у экрана. И природа того, что в данный момент происходит на странице, тоже иная. Зрительная информация более витальна и действенна, поэтому можно сказать, что фильм по мере своего развертывания все время перечеркивает, подавляет сам себя. Увиденное на экране в данный момент пересиливает увиденное ранее: отсюда, например, специфическая возможность воздействия на зрителя, немыслимая, скажем, в литературе.

Границы кадра объективно являются помехой, они сокращают размеры видимого мира. И в то же время эта слабость может обернуться силой и создать чисто кинематографический эффект. Хорошо знакомая всем ситуация: по огромному пустому залу крадется человек. Он кого-то ищет или прячется. Напряжение нарастает. И вдруг его хватают за горло. Откуда взялся неприятель? Из-за границы кадра, то есть из зоны реально существующей, но невидимой зрителю. В литературе такого не бывает. Там нужно объяснить, почему герой не заметил врага. А в кино не нужно. «Простодушный зритель», может быть, и не совсем понимает, как все произошло, но думать уже некогда — надо переживать за героя.

Кино постоянно борется с ограниченностью видимого пространства, либо расширяя его за счет движений камеры, либо перенося зрительское внимание в зону невидимого (шумы, тревожные шаги, ожидание опасности и т.д.). А Сокуров, например, по-своему пытается раздвинуть границы экрана, концентрируя внимание зрителя на самом центре кадра. На лице человека или на дороге. Это дает свой эффект: при длительной фиксации на центре ограниченного пространства вы начинаете забывать о границах как таковых. Они перестают быть реальными, актуальными, то есть действительно что-то ограничивающими. Пространство расширяется, становится больше самого себя.

Если же говорить о движении, то онтологически наиболее насыщенным окажется движение, пронзающее экран. Оно сильнее всего разрушает ту дистанцию, которая существует между зрителем и изображением. Причем наезд камеры или приближение объекта действуют сильнее, нежели откат или удаление. Не случайно в телевизионной практике, в заставках телекомпаний на первое место вышла картинка со стремительно наплывающими на зрителя звездами: это максимально широкий масштаб и в физическом, и в символическом смысле. За ним — глубинное стремление человека к «захвату» мира, к его приближению-освоению...

Вообще же в кино столько подводных камней, что очень трудно удержаться на плаву до конца. Я думаю, что фильм не может состояться как целое, как равная себе законченная целостность. И это нормально.

От режиссера нельзя требовать большего, чем то, что ему позволяет сделать само кино — как возможность, технология, чудо. Парадоксальным образом, кино как технология позволяет столь многое, что на долю искусства остается довольно мало. Но это малое, привнесенное художником, может быть очень существенным. Все дело в том, чтобы чуду изображения соответствовала художественная идея. Иногда это получается. Таков, например, проплывающий пароход в «Амаркорде»; первое появление, я бы даже сказал, явление капитана в «Хуке» Спилберга или вздрагивающая от шагов динозавра вода в «Парке Юрского периода», где киногения соединилась со звуковыми эффектами.

И.Манцов. Вы отделяете чудо изображения в кино от других видов искусства...

Л.Карасев. В живописи или в поэзии чудо появляется в итоге усилий человека. В кино же (мы говорим только о технической стороне дела) все наоборот. Чудо здесь — в начале всего предприятия. Оно — условие всей последующей работы. В начале — чудесная возможность перенести на пленку движущуюся реальность, а уж потом — все остальное: сюжет, натура, актеры, стиль... Может быть, поэтому в кино так легко ошибиться. Чудо, лежащее в начале, не прощает ничего, требуя чего-то соразмерного себе по масштабу.

«Ровное» кино невозможно. Оно все время срывается с собственного постамента и вновь и вновь пытается на него взобраться. Параджанов и Хамдамов — очень разные режиссеры, однако оба сознательно шли к созданию серии картинок, к области чистой фотогении. И именно эти картинки решали все дело. В каком-то смысле было бы даже лучше, если бы по вине цензуры от фильмов Параджанова остались только фрагменты, а Хамдамов так и не снял бы законченный большой фильм. Завершать — не его стихия: он сам по себе стилеобразующий человек.

Иначе у Сокурова. Он более онтологичен. Это как раз тот пафос, о котором я говорил вначале. Сокуров захвачен не столько фактурой видимого, сколько самим фактом наличия людей, деревьев и предметов. Мира, который наличествует во времени, в движении, которое я назвал бы «движением покоя». В начале века люди позировали перед кинокамерой как перед фотоаппаратом: соберутся все вместе, стоят неподвижно и смотрят в объектив... В кинохронике эти кадры как-то особенно задевают. Люди не двигаются, разве что моргают иногда, но как сильно это отличается от просто фотографии! Здесь другая энергетика, иной онтологический статус. Люди неподвижны, но бежит пленка, и это все меняет... Сокуров тонко, может быть, лучше всех ощущает эти вещи. У него есть «чувство пленки». Отсюда такое внимание к технической стороне дела: я имею в виду не использование особой техники, а внимание к самому моменту фиксации внешнего, видимого мира на пленке. Это — поворот к чуду изображения. С пленкой что-то происходит, она меняется... фильм сам превращается в живое существо...

И.Манцов. А как соотносится литературная составляющая, фабула с чудом изображения? Вы согласны с тем, что ни рассказанная с экрана история, ни стилеобразующее, собственно фильмическое не могут считаться «вместилищем смысла»? Кажется, смысл настолько распылен в кинематографической ткани, что никакая вербальная методология не способна его ухватить и дифференцировать. Можно лишь намекать, показывать, угадывать по косвенным признакам его присутствие...

Л.Карасев. Стоит задуматься, почему это так. Ответ настолько прост, что сразу не приходит в голову. Где, на каком уровне зафиксирован смысл в реальной жизни? Он — везде, во всем. Я не хочу сказать, что кино и жизнь — одно и то же. Однако родство, которое между ними существует, позволяет предположить, что это относится и к области смыслополагания. Кино более чем какое-либо другое искусство пользуется «готовыми» формами, формами жизни. За это нужно платить. Возникает нечто вроде колебания смысла, его неустойчивого отсутствия-присутствия. И даже больше того: заимствуя смыслы у реальности, кино оказывается в тесной зависимости от них. Со временем эти смыслы улетучиваются, перестают восприниматься, и в этом кроется, на мой взгляд, одна из причин столь быстрого старения кино...

Я все время говорю о границах. Границах кадра или тех, что отделяют изображение от зрителя. Столь же важна и та граница, которая проходит между сценами, фрагментами, та, что завершает весь фильм. Парадокс в том, что чем сильнее будет схвачена и передана эта «размытость смысла», «незавершенность», которая есть в жизни, тем более осмысленным будет само кино. Герман, например, видимо, вполне сознательно смазывает финалы, лишая их структурно-завершающей роли. Точка разрыва между фильмом и реальностью, таким образом, не заклеивается наглухо, а, наоборот, подчеркивается, оставляя место для взаимоперетекания смысла.

И.Манцов. То есть кино в этом случае адекватно жизни — избегает ставить точку в силу своей «недоосмысленности»?

Л.Карасев. В литературе я столкнулся с феноменом «завершенного» и «незавершенного» текста. То есть фактически любой текст так или иначе заканчивается, но финал может быть фиктивным, иллюзорным. На онтологическом уровне это связано с тем, что текст как самостоятельная целостность сопротивляется смерти — не хочет заканчиваться... Вопрос в том, насколько поддается или не поддается этому диктату автор. Например, Лермонтов, Гоголь или Платонов — по преимуществу писатели «инфинитные»: их тексты либо обрываются, либо заканчиваются так, что могут быть продолжены. А вот Лев Толстой, напротив, — писатель выраженно «финитный»: у него нередко целый роман заканчивается еще до того момента, когда будет поставлена финальная точка. Я думаю, для кино, где, как и в литературе, есть сюжет, подобная классификация может оказаться небесполезной, поскольку фиксирует не просто формальную закономерность, а затрагивает вопрос о глубинных авторских интенциях. Ориентация на замкнутый или разомкнутый финал хранит в себе ключ к произведению и автору, к его представлениям о границах «жизненного мира», о его символических масштабах, взаимоотношениях свободы и смерти.

И.Манцов. Вам ближе отсутствие точки?

Л.Карасев. Когда появляется точка, тем более дидактическая, под вопросом для меня оказывается не только финал, но и само начало. Как в знаменитом «Ежике в тумане» Норштейна, где начало и конец вообще мало сопрягаются. В финале текст давит: «Кто же звезды будет считать?» — воспитательный романтизм. Ну а все, что в тумане, — удивительно; это и есть стихия кино, стихия видимого и движущегося. «Ежик в тумане» жив пафосом, чисто онтологическим пафосом. Кино, собственно, тогда только и случается, когда возникает вот такая персональная онтология, когда появляются ежик и туман, в котором он бредет.

И.Манцов. К вопросу о незавершенности: существуют, скажем, фильмы Хичкока, которые воспринимаются как удачное целое...

Л.Карасев. Завершенность, самодостаточность у Хичкока есть, но секрет не в том, что замкнулся на себе мир видимого, а в том, что в полной мере сработали фабула, сюжет, жанр. А это уже нечто иное. Я думаю, всякая хорошо отлаженная в жанровом отношении вещь должна рассматриваться не столько сама по себе, сколько в рамках окружающего ее жанрового или стилистического контекста. Это не плохо и не хорошо — просто определенный способ существования...

И.Манцов. Если обратиться к человеку на экране: то и дело приходится наблюдать несоответствие актерской психофизики и сущности персонажа...

Л.Карасев. Да, такие вещи очень мешают. Помню, был фильм «Гуттаперчевый мальчик», где Грибов играл старого циркового артиста. И вот этот пожилой толстый человек вдруг разбегался и делал несколько виртуозных сальто...

И.Манцов. «Гуттаперчевый старик»...

Л.Карасев. Ну да! Меня это поразило еще в детстве. Я думал: наверное, дублеру подложили вату, чтобы он казался толще. Уже тогда мне было ясно, что не может старый, толстый человек так прыгать. Кстати, появление «гуттаперчевого старика» можно объяснить с позиций моего метода: оппозиция мальчик — старик вполне прозрачна; отсюда — бессознательная потребность постановщика уравнять их и в плане «гуттаперчевости». Так возникла проблема дублера и проблема моего восприятия, моего непонимания... В литературном тексте это было

бы несущественно, а при переводе на язык кино возникла неправда.

Хотя есть примеры другого рода «неправды», которая нисколько не задевает. Помните: 30-е годы, Целиковская где-то на даче, молодые командиры...

И.Манцов. «Сердца четырех» Константина Юдина?

Л.Карасев. Вот это кино! Все неправда, но смотришь и ни на чем «не спотыкаешься».

И.Манцов. Но с точки зрения антропологической там, кажется, все в порядке. Это правда — не социальная, а онтологическая, глубинная. Серова, мягко говоря, капризная — совершенно органичный образ. Или Самойлов? Персонаж, которого он играет, абсолютно соответствует его психофизике и, вероятно, даже социальному положению: широкий жест такой, барский. Это — водевиль, где каждый в своем амплуа. Добиться адекватности актеров и персонажей — значит решить многие художественные задачи. Ошибившись на стадии проб, можно проиграть все.

Л.Карасев. Да, здесь удалось создать свой мир, свою онтологию. Этот мир привлекает, поскольку соответствует природе кино. Когда смотришь, не думаешь, «как это сделано».

А вот у Германа, например, проблема «сделанного» существует, и возникает она закономерно, вырастая из самой поставленной задачи. Герману удается создать иллюзию «обыкновенной жизни», но платой за это становится эффект «театрализации». Дело в том, что если показать обычную жизнь такой, как она есть, то это будет невозможно смотреть: из кино уйдет то, что составляет его стержень. Спасение в том, чтобы театрализовать повседневность, насколько это возможно. Принцип театрализации превращает элементы в целое: в этом состоит эстетическое открытие Германа, то, что сам он называет «полифонией» отдельных фраз, реплик, свистов, жестов, интонаций.

То же самое с подбором актеров: «обыкновенная» внешность, но при этом шлейф выраженной театральности или эксцентричности: Р.Быков, Ю.Никулин, Л.Гурченко, Н.Русланова, А.Жарков. Кстати, это примерно тот же принцип подбора актеров, как и у Муратовой в ее прежних картинах, что не случайно — ведь задача изображения повседневной жизни в обоих случаях была схожей.

К тому же не обходится и без прямой театрализации: в «Лапшине» есть и театральная труппа, и артистка. В «Двадцати днях...» — театр и киносъемки. Все время, десятки раз звучит музыка: и патефон, и свист, и напев... Как говорит один из персонажей «Лапшина», «на каждого человека по оркестру». Ну и, конечно, бесчисленные шутки, розыгрыши. Что-нибудь вроде металлического шара, который положили в постель Лапшину... Что это? С одной стороны, прорыв к изображению повседневной жизни. С другой — плата за эстетику жизнеподобия.

И.Манцов. А современная советско-постсоветская фактура: как и чем оплатить ее тотальную некинематографичность?

Л.Карасев. Если история разыгралась в пятиэтажке, придется эту пятиэтажку снимать. В то же время искусство сознательно или интуитивно бежит подобных сюжетов. Редкий художник поставит мольберт перед хрущобой и начнет ее рисовать. Чаще он все-таки ищет «красивый вид»: чтобы была фактурная стена старого дома, чтобы вился какой-нибудь плющ... Кино тоже ищет то, что близко ему по природе. Об этом как-то говорил Р.Хамдамов — о том, например, что в Нью-Йорке даже мусор киногеничен. Советские же «жилые массивы» снимать действительно трудно... Как ни банально прозвучат мои слова, искусство должно быть связано с идеалом и благом. А тут резерва почти нет. Не за что ухватиться.

И.Манцов. Не является ли расцветшая ныне эстетика клипа попыткой переварить несъедобную визуальную действительность?

Л.Карасев. В клипе, который вроде бы является триумфом визуальности, мы имеем дело со скрытым «сомнением» в реальности видимого. Клип лишает нас возможности задержать взгляд на форме, рассмотреть ее. Быстрота смены картинок — не случайность, а условие существования клипа. Зритель, может быть, и хотел бы что-то рассмотреть, но ему не дают: состояние, по сути, ведущее к нервному срыву. Другое дело, что мы постепенно ко всему этому привыкли...

И.Манцов. А монтажное кино, например, лестница в «Потемкине» — не то же самое?

Л.Карасев. Лестница возникла в иных условиях и решала иные задачи.

И.Манцов. То есть это случайное сходство, и здесь не существует органической связи?

Л.Карасев. Эта лестница вполне соответствует природе кино. Она метафорична, тогда как клип метонимичен. Это два разных способа видеть мир.

И.Манцов. Значит, природа клипа и современного визуального мышления не в том, чтобы коротко нарезать материал, а в чем-то ином?

Л.Карасев. Говоря о короткой нарезке, мы уличили клип в «неискренности» с этой стороны. Но есть и другие стороны. У клипа почти нет сюжета, и это, как и «скорость», — важное условие его существования. Вот где природа кинопроцесса реально разоблачается. Кино ведь и так — набор «поверхностных» картинок, в общем-то, не связанных друг с другом. Так вот, клип подчеркивает это с наибольшей очевидностью. Как бы мы к нему ни относились, он все-таки что-то сделал с нашим отношением к изображению. И это еще скажется в будущем...

Я все время говорю о поэтике в «чистом виде»... У меня, кстати, вообще есть подозрение, что большинство искусствоведов и эстетиков меньше всего интересуются вопросами собственно поэтическими. Их привлекают политика, социология... А кино или литература оказываются просто поводом, чтобы поговорить о жизни. Впрочем, все нужно. У меня-то другая крайность: формы, вещества, пространства, направления движения... Зато приходит понимание того, как текст устроен. Или иллюзия понимания...

И.Манцов. В начале беседы вы говорили об «эмблемах» в литературе. Может быть, их анализ важен и для кино?

Л.Карасев. Если какая-то сцена стала эмблемой текста, значит, в ней есть что-то важное для понимания всего текста. В кино то же самое. У Спилберга эмблематическим стал кадр со вздрагивающей от шагов динозавра водой. Если мы сопоставим эти тяжелые «хтонические» удары с темой вынутого из-под земли — «ископаемого» — мира, то увидим, что главная смысловая линия сказалась и в эмблеме. В фильмах Параджанова в числе эмблем кадры, где из стороны в сторону раскачиваются фигуры или предметы. Это своего рода маятник, отсчитывающий ход времени. Но протекание жизненного времени, вернее, резкие его скачки — от юности к старости, и есть тема Параджанова. Или еще. У Сокурова в качестве суперэмблемы может быть назван долгий план набегающей дороги, например, кадр, в котором ничего не происходит. Это и есть точное выражение темы «застывшего движения», или «движения покоя», о которой я уже говорил. Именно так и пребывает жизнь: она изменяется не оттого, что перемещается с одного места на другое, а потому, что со временем изменяется само место...

В этом смысле возможна не только эмблематическая история литературы, которой я занимаюсь, но и эмблематическая история кино. В литературе, правда, эмблемы находятся под большей охраной, нежели в кино, где они быстро становятся, так сказать, «всеобщим достоянием». Кто-то ведь снял первым «архетипический» вид города с возвышенности. А теперь такой вид есть почти в каждом голливудском фильме. Еще вариант: черный космос, появляется яркая точка, растет — и громада корабля проплывает перед зрителем. Теперь это тоже стало общим местом: так начинаются фантастические фильмы. Впрочем, в подобных ходах и в самом деле есть нечто внеличностное. Возможно, их диктует само кино: оно — как предтекст, как самоосуществляющаяся структура — находит то, что ему необходимо, и закрепляет как букву или слово в своем языке.

Кстати, в начале кинематографа тоже ведь лежит эмблема. Я говорю о «Прибытии поезда». С первого, условно говоря, кадра кино заявило о своей претензии на объемный мир, на глубину. Поезд ведь приехал не справа и не слева, а из глубины кадра... Не случайно, видимо, и то, что в «норме» фильмы заканчиваются движением прямо противоположным: герои уезжают, уходят куда-то вдаль. Уходят в глубину экрана, из которой они пришли. Это похоже на ритуал. А если есть ритуал, значит, было и чудо.

Памятник
жертвам ГУЛАГа.
Колымская трасса,
р-н Оротукана

ВАЛЕРИЙ ФОМИН

От камеры до камеры

В повседневном кинематографическом лексиконе, пожалуй, во всем мире слово «камера» имеет совершенно определенный и однозначный смысл. Это тот самый хитроумный оптический прибор, с помощью которого снимается кино. Словечком «камера» пользуются и отечественные кинематографисты. Но история отечественного кино сложилась столь нетривиально, что сугубо профессиональный термин имеет для наших кинематографистов и совершенно другой смысл, жутковато связанный с лагерно-тюремным кругом советского житья-бытья.

Это вроде бы странное, нелепое, случайное обозначение одним и тем же словом столь далеких сфер истории отечественного кино на самом-то деле оказалось более чем закономерным. И даже неизбежным. Ведь еще на заре советской власти из уст вождя пролетарской революции вырвались священные слова: «Из всех искусств для нас важнейшим является кино». Для самих киношников слова, что и говорить, лестные, приятные. Так прямо и хочется горделиво выпятить грудь. А вот для слуха суровых тружеников из ведомства Дзержинского те же крылатые слова, надо полагать, звучали уже несколько иначе. Ведь если кино и в самом деле важнейшее, то ясно как божий день, что заклятые враги советской власти туда первым делом и потянутся.

Соответствующая работа велась серьезно, основательно, с размахом. И еще задолго до пика массовых репрессий 1937 года доблестные чекисты обнаружили, что советское кино прямо-таки кишит «врагами народа». И не какими-то там несчастными «идейными двурушниками», «приспособленцами», а самой что ни на есть злостной «контрой», «вредителями» и «диверсантами». Особенно засорено оказалось советское кино шпионским отродьем. То и дело под личиной прославленного артиста, режиссера, сценариста, а то и оператора вдруг обнаруживался или германский, или польский, или турецкий, или японский, или китайский шпион. Удалось отловить даже шпиона шведского...

Все громкие победы и героические подвиги «киноведов с Лубянки» на этом фронте еще не подсчитаны. Но сегодня, слава Богу, не о них! Эпоха посадок в первую очередь представляется нам временем предательств, отступничества, морального падения. Ведь нельзя было запихнуть в тюрягу известного сценариста или кинозвезду

«просто так». Надлежало завести «дело». Собрать компромат, «замарать», подвести под статью. А для этого нужны были «маралы». И оных находили. И не всегда под пыткой. Так и появлялись на свет «свидетельства» в жанре письменного сообщения, грубо и обидно именуемые в народе «доносами».

Но, оказывается, в достославные советские времена на Лубянку попадали не только сообщения подобного рода. Писали и другое. Совсем другое. И среди кинематографического народа находились люди, которые сообщали начальникам и следователям чекистского ведомства совсем другие сведения о выявленных теми «врагах народа». Директор «Мосфильма» Б.Я.Бабицкий, к примеру, уже был не то что уличен во «вредительстве», но уже и расстрелян, а на Лубянку поступали свидетельства его коллег такого вот рода: «Я знал Бабицкого как энергичного, дельного и умного работника... Я всегда считал Бабицкого честным советским человеком и преданным коммунистом... И после его ареста мнение о Бабицком у меня не изменилось».

Или вот что писали о Зое Федоровой, сидевшей уже десятый год: «Зоя Федорова представлялась мне всегда человеком, любящим свою Родину, свое Советское Правительство».

Это бумаги редкого, удивительного, потрясающего жанра — заступнические письма. Режиссеры, актеры, сценаристы, не угодившие на Колыму, заступались за режиссеров, актеров, сценаристов, чья судьба повернулась иначе. Это истории почти на грани волшебных сказок. Жуткое чудовище уже проглотило, схапало несчастных, иных уже и не воскресить. А тут перед непобедимым и беспощадным монстром стоит беззащитное существо, которое говорит твердо и непоколебимо: «Отдай!» Конечно, это не просто письма. Это письма-поступки. И, скорее всего, в истории нашего кино вряд ли сыщутся более светлые и благородные документы.

Бóльшая часть писем, публикуемых ниже, датируется летом 1955 года, когда уже появились первые, пусть и самые робкие, признаки наступающей политической оттепели. До хрущевской речи на XX съезде было далековато, но кое-кого из гулаговской неволи уже успели потихоньку освободить. Вот тогда-то на Лубянку и стали поступать ходатайства именитых кинематографистов о досрочном освобождении или хотя бы посмертной реабилитации своих коллег. Иные из нынешних юношей всезнаек, возможно, лишь криво ухмыльнутся: мол, тогда, в 55-м, авторы таких посланий ничем уже не рисковали. И в самом деле, нам, знающим, как именно стали развиваться события в дальнейшем, тоже может померещиться нечто подобное. Но те, кто тогда, весной и летом 55-го, подписывал человеческие характеристики людям, упрятанным за колючую проволоку, не знали, не ведали, чем все это может обернуться в насквозь окагэбэшенной стране. И, как можно догадаться, не всяк из тогдашней киношной братии писал и подписывал подобные послания. Тем более достойны нашего восхищения те, кто заступался за своих друзей и коллег в конце 20-х и в лютые 30-е годы. Так, в 1929 году С.Эйзенштейн, Г.Александров и Э.Тиссе положительно характеризовали своего товарища — оператора В.Нильсена, арестованного по обвинению в шпионаже и растрелянного в 1938 году.

Оператору В.С.Нильсену
режиссеров Совкино
С.М.Эйзенштейна
Г.В.Александрова

Рекомендация

По картине «Октябрь» — «Старое и новое» работал с нами тов. Нильсен.

Во время съемок и прохождения картин через лабораторию т. Нильсен показал себя знающим операторское дело превосходно, во всех его частях: съемка, лаборатория, монтаж и т.д.

Знание Нильсеном иностранных языков дает ему возможность быть в курсе последних достижений Запада и применять их в своих работах, что очень способствует повышению качества.

Кроме технических знаний т. Нильсен показал в процессе работы свои изобретательские и художественные качества, благодаря которым нам удалось создать целый ряд сцен, впечатляющих исключительной операторской работой.

В общем: тов. Нильсен такой оператор — каких нам надо.

Режиссеры Эйзенштейн, Александров

Москва, 18 августа 1929 года

Нильсен В.С.

Работал оператором на съемках картин «Октябрь» и «Старое и новое».

В процессе работы по означенным картинам на тов. Нильсене лежала вся предварительная организационная съемочная работа, с которой он не только что справлялся, но давал другим пример в смысле правильного рационального использования времени и показал себя большим мастером и знатоком съемочной техники, художественного освещения, композиции кадра и т.д.

Тов. Нильсен В.С., благодаря своему европейскому опыту и большой практической школе по картинам «Октябрь» и «Старое и новое», выделяется из числа киноработников как весьма культурный и талантливый оператор.

Оператор Тиссэ

Москва, 19 августа 1929 года

Иосифу Виссарионовичу Сталину
от драматурга Михаила Афанасьевича Булгакова

Глубокоуважаемый Иосиф Виссарионович!

Разрешите мне обратиться к Вам с просьбой, касающейся драматурга Николая Робертовича Эрдмана, отбывшего полностью трехлетний срок своей ссылки в городах Енисейске и Томске и в настоящее время проживающего в г. Калинине. Уверенный в том, что литературные дарования чрезвычайно ценны в нашем отечестве, и зная в то же время, что литератор Н.Эрдман теперь лишен возможности применить свои способности вследствие создавшегося к нему отрицательного отношения, получившего резкое выражение в прессе, я позволяю себе просить Вас обратить внимание на его судьбу.

Находясь в надежде, что участь литератора Н.Эрдмана будет смягчена, если Вы найдете нужным рассмотреть эту просьбу, я

Николай Эрдман

Незначительная правка в текстах публикуемых документов не оговаривается. — *Прим. ред.*

горячо прошу о том, чтобы Н.Эрдману была дана возможность вернуться в Москву, беспрепятственно трудиться в литературе, выйдя из состояния одиночества и душевного угнетения.

М.Булгаков

Москва, 4 февраля 1938 года

В Министерство госбезопасности

Мы знаем тов. Ермолинского Сергея Александровича давно, сталкиваясь с ним по общей работе в кинематографии, и знаем его как советского человека и добросовестного литератора, одного из квалифицированных драматургов кино, талантливых его авторов.

Режиссеры: *лауреат Сталинской премии, народный артист СССР В.Пудовкин; лауреат Сталинской премии Д.Васильев; народный артист СССР, лауреат Сталинской премии М.Чиаурели*

5 ноября 1948 года

Сергей Ермолинский

Московская ордена Ленина киностудия «Мосфильм»
5 ноября 1948 года

Характеристика

Тов. Ермолинский Сергей Александрович, опытный и квалифицированный кинодраматург, давно связан с Московской ордена Ленина киностудией «Мосфильм».

До войны он написал ряд сценариев, по которым студией были поставлены фильмы «Поднятая целина», «Дело Артамоновых», «Машенька» и др.

В последние годы (1947 — 1948) тов. Ермолинский принимал близкое участие в производственной жизни «Мосфильма». При его непосредственном творческом участии написан сценарий и поставлен фильм «Три встречи» (только что законченный производством), написан сценарий по роману Мих. Шолохова «Тихий Дон». Кроме того, им по заданию студии выполнялась редакторская работа по сценариям других авторов и консультация по осуществляемым в студии постановкам.

За годы своей работы для студии «Мосфильм» тов. Ермолинский проявил себя как добросовестный писатель, активно борющийся за выполнение задач, стоящих перед советской кинематографией.

Характеристика выдана для представления в Министерство государственной безопасности по вопросу о снятии судимости.

Директор киностудии «Мосфильм» Л.А.Антонов

Депутат Верховного Совета
Союза Советских
Социалистических Республик
Борис Петрович Чирков
Садово-Спасская, 21, кв. 75
25 мая 1953 года
Министру внутренних дел СССР
товарищу Берия Л.П.

Глубокоуважаемый Лаврентий Павлович!

Ко мне обратилась сестра драматурга Каплера с просьбой помочь ей выяснить судьбу ее брата.

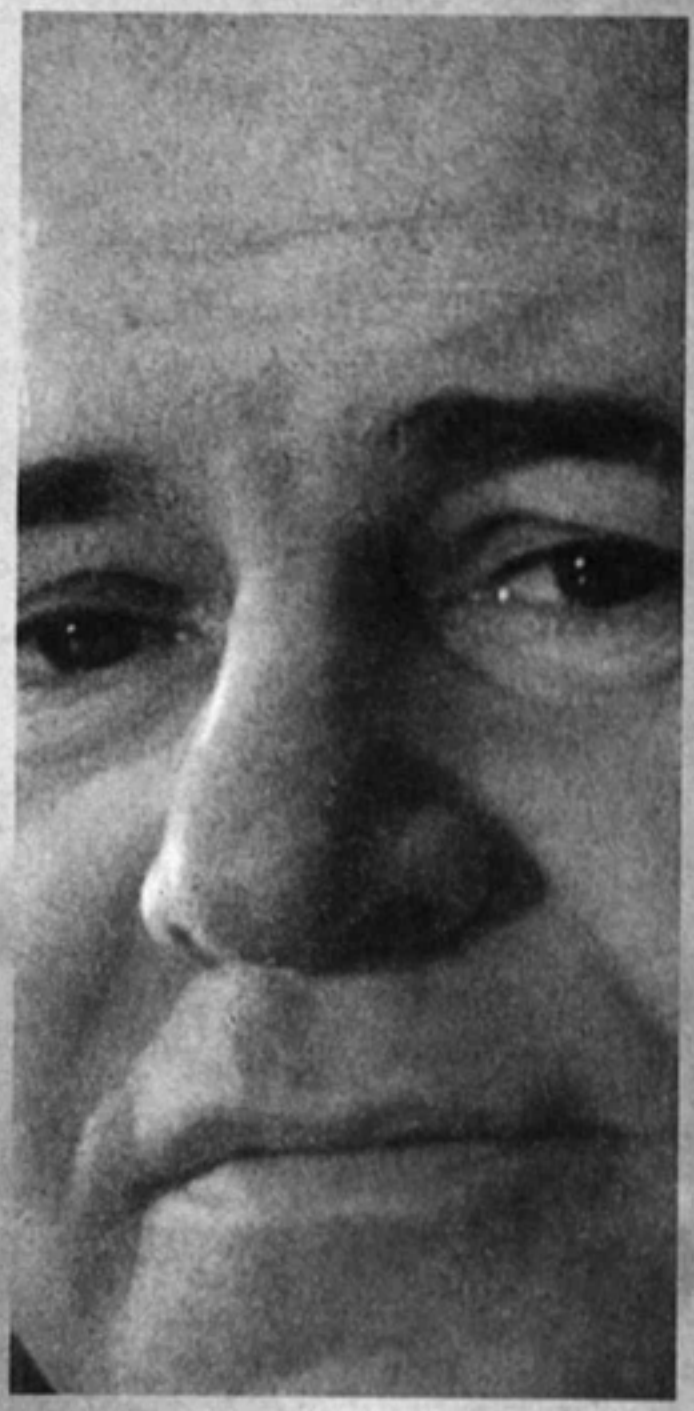
Каплер в 1943 году был приговорен по ст. 58-10 УК РСФСР к 5 годам лишения свободы. Отбыв наказание, он по дороге к своему отцу, жившему на Украине, остановился на несколько дней в Москве, и это послужило основанием осудить его за нарушение паспортного режима еще на 5 лет.

Срок его наказания окончился 8 апреля текущего года. Однако, несмотря на это и на амнистию, Каплер не был освобожден из заключения, а переведен, судя по его письму к сестре, во внутреннюю тюрьму в Москве.

Ввиду того, что новых обвинений Каплеру как будто не было предъявлено, непонятно, почему он до сих пор не освобожден из заключения.

Обращаясь к Вам с этим письмом, прошу Вас дать указания разобраться в деле Каплера и сообщить его сестре, почему продлен срок его наказания.

Народный артист СССР Б.Чирков



Алексей Каплер

Характеристика

Зою Алексеевну Федорову я знаю издавна. Начала она свою творческую деятельность именно в моих картинах. Уже в ранней молодости она поразила меня правдивостью своего таланта, остротою рисунка ролей, ею исполненных. Маленький эпизод, который она сыграла в кинокартине «Встречный», украсил нашу общую работу, и когда я приступил к съемкам картины «Подруги», я не представлял себе лучшей исполнительницы центральной роли, чем З.Федорова. Она и сыграла эту роль, роль первой комсомолки, роль, несущую в себе все лучшие черты девушки, боровшейся за победу советской власти, девушки чистой душой и готовой отдать жизнь за светлое будущее своего народа.

Федорова снималась из картины в картину, все совершенствуя и шлифуя свое актерское дарование. Она поистине сделалась одной из самых любимых актрис советского зрителя. Каждую картину с ее участием зрители ожидали с нетерпением. В ее мягком лирическом таланте были всегда также зерна комедийного, которые позволили ей играть роли острохарактерные. Так, великолепно она сыграла невесту в чеховской «Свадьбе». Возможности З.Федоровой как актрисы очень большие.

Я уверен, что в наших картинах, в которых должен быть отражен образ советского человека, З.Федорова будет желанной актрисой для каждого режиссера, чувствующего правду нашего дня.

Я уверен также, что и сейчас после большого перерыва в работе З.Федорова окажется такой же дисциплинированной, такой преданной общему коллективному творчеству актрисой, какой она была всегда.

Верится, что ее будущие встречи со зрителем принесут радость как нашей молодежи, так и людям старшего поколения.

Хочется поскорее видеть З.Федорову включенной в нашу общую работу по созданию современников — борцов за самое совершенное общество на земле.

Кинорежиссер Л.Арнштам

2 июня 1955 года

Характеристика

Федорову Зою Алексеевну я знаю более двадцати лет по совместной работе в кино.

Образы, созданные ею в наших фильмах, можно без преувеличения назвать подлинными произведениями искусства. Ее талант актрисы ярок и разнообразен, но всегда, неизменно она с большой искренностью и особенной любовью создавала образы наших современников — советских девушек.

Фильмы «Гармонь», «Подруги», «Фронтовые подруги», «Великий гражданин», в которых она исполняет очень значительные роли, являются крупными произведениями советского киноискусства, в создании которых большая доля участия принадлежит Зое Алексеевне. Она снималась также в поставленном мною фильме «Ночь в сентябре».

Помимо тех качеств актрисы, о которых я говорю выше, Зоя Алексеевна во время этой работы проявила себя как хороший член съемочной группы. Будучи в длительной экспедиции в Донбассе (по фильму «Ночь в сентябре»), она проявила себя как хороший общественник. Зоя Алексеевна активно участвовала в творческих встречах с шахтерами, охотно и много выступала в бесплатных концертах для донецких шахтеров. Ее безупречное поведение в коллективе, трудолюбие, творческая активность в работе были теми основными качествами, за которые люди, соприкасавшиеся с ней, платили Зое Алексеевне дружбой и благодарностью.

Режиссер Б.Барнет, заслуженный деятель искусств УССР, лауреат Сталинской премии

3 июня 1955 года

Зою Алексеевну Федорову знаю как талантливую актрису советского кино, создавшую много превосходных ролей.

С З.А.Федоровой я снималась в картине «Свадьба» — по Чехову, где она проявила себя как дисциплинированная, творчески изобретательная актриса.

Зоя Федорова пользуется заслуженной любовью нашего зрителя, и ее участие в работе кино и театра было бы очень желательно всем ее товарищам-актерам.

Ф.Раневская, народная артистка, лауреат Сталинских премий

21 июня 1955 года

В 1935 году мне впервые пришлось встретиться с актрисой Федоровой З.А., она исполняла роль в первой моей режиссерской киноработе «Женитьба» («Ленфильм»). Затем на протяжении многих лет мы встречались как актеры: «Музыкальная история» («Ленфильм»), «На границе» («Ленфильм»), «Иван Никулин — русский матрос» («Мосфильм»), «Свадьба» (Тбилисская киностудия), и всюду, как при первой встрече, в Федоровой изумляла настоящая простота — качество (довольно редкое среди работников искусства), которое делало ее искусство популярным.

Теперь, когда перед нашим искусством стоят новые сложные задачи показа образов новых героев, желанных всем нам, зрителям и актерам, стоило бы видеть актрису Федорову в ряду активно работающих.

Заслуженный артист РСФСР, лауреат Сталинской премии Эр.Гарин

Москва, 3 июня 1955 года

Знаю т. Федорову Зою с 1931 года, когда она впервые начала сниматься на киностудии «Ленфильм» в кинофильме «Встречный» (в постановке Ф.Эрмлера и моей). С тех пор т. Федорова снималась в моих фильмах «Шахтеры» (1936) и «Человек с ружьем» (1938). За этот период совместной работы я достаточно узнал т. Федорову и могу охарактеризовать ее только с самой лучшей стороны. Она была хорошей, дисциплинированной производственницей, талантливой актрисой и отзывчивым товарищем. Никаких антиобщественных поступков или высказываний я не замечал. Наоборот, даже в самых трудных условиях экспедиционной работы (как, например, в летнюю жару в Донбассе, в шахтах и т.д.) т. Федорова показывала пример организованного труда, активно участвовала во всех общественных мероприятиях, проводимых съемочным коллективом. В 1938 году я уехал из Ленинграда и с тех пор встречал т. Федорову значительно реже, но полагаю, что могу утверждать со всей основательностью, что дальнейшая трудная судьба этой талантливой актрисы сложилась так отнюдь не из-за ее личных качеств гражданина и художника, а, может быть, из-за отсутствия в среде, окружавшей ее, той атмосферы дисциплинированного, коллективного творческого труда, которая так нужна каждому молодому актеру.

Лауреат Сталинских премий, заслуженный деятель искусств
профессор Сергей Юткевич

5 июня 1955 года

Характеристика

Зою Алексеевну Федорову я знаю с 1940 года по совместной работе в кино.

В дни Великой Отечественной войны мы часто с ней встречались на шефской работе по обслуживанию госпиталей Москвы и Московской области. Актриса большого таланта, чуткий и отзывчивый товарищ в работе, она по праву завоевала любовь советского зрителя.

Думаю, что и в будущем она создаст еще много ролей в наших кинофильмах и оправдает все надежды, которые накладывает на нее звание лауреата Сталинской премии, звание одной из самых любимых актрис нашего народа.

Заслуженная артистка РСФСР Л.Целиковская,
артистка Театра им. Евг. Вахтангова

2 июня 1955 года

Зоя Федорова

Писатель, лауреат Сталинской премии Сергей Владимирович Михалков

Характеристика

Я знаю артистку Зою Федорову с 1940 года, когда она снималась в главной роли в фильме «Фронтовые подруги» по моему сценарию. Мне не раз приходилось разговаривать с тов. Федоровой на самые различные темы, и я могу сказать, что одаренная актриса, происходящая из рабочей семьи, всегда производила на меня самое хорошее впечатление как талантливый и по-настоящему советский человек. Арест Зои Федоровой органами МГБ в 1946 году был для меня полной неожиданностью. Дважды лауреат Сталинской премии, актриса кино Зоя Федо-

рова представлялась мне всегда человеком, любящим свою Родину, свое Советское Правительство, благодаря которому она стала широко известным в стране человеком.

Характеристика дана для представления в Президиум Верховного Совета СССР.

3 июня 1955 года

Из протокола допроса Довженко А.П.

Вопрос. Были ли вы знакомы с Гавронским Александром Осиповичем?

Ответ. Да. Гавронского Александра Осиповича я знал по совместной работе на Киевской киностудии примерно с 1932 по 1934 год. Гавронский тогда являлся кинорежиссером. В 1934 году я из Киева уехал в Москву и с тех пор его не встречал, но слышал, что Гавронский был арестован.

Вопрос. Как вы можете охарактеризовать Гавронского?

Ответ. Гавронский производил на меня впечатление человека очень культурного, в высшей степени приятного в отношениях. Как режиссер он мне помогал, хороший работник. С точки зрения его политических взглядов, я о Гавронском ничего предосудительного не знаю. Общаясь с Гавронским, мне приходилось, видимо, беседовать на политические темы, но в моей памяти не осталось каких-либо антисоветских суждений со стороны Гавронского.

Вопрос. Назовите знакомых Гавронского?

Ответ. Я помню только ассистентов Гавронского — Улицкую и Винокурова. Улицкая впоследствии стала его женой, а Винокуров в настоящее время работает в аппарате Секретариата Союза советских писателей.

Дополнений нет. Записано правильно и мною прочитано.
Ал.Довженко
Допросил: ст. следователь капитан Кремлев

5 июля 1956 года

Александр Гавронский

Военному прокурору
Главной военной прокуратуры
подполковнику Копасову

Зная, что в настоящее время в Военной прокуратуре пересматривается дело писателя Сергея Михайловича Третьякова, считаю своим долгом сообщить вам о впечатлении, которое осталось у меня от многочисленных встреч с С.М.Третьяковым во второй половине 20-х и начале 30-х.

Познакомил меня с ним В.В.Маяковский у себя на квартире, и в числе революционных писателей, окружавших тогда великого советского поэта, Третьяков был безусловно заметной фигурой.

У меня осталось впечатление прежде всего от очень способного писателя, разносторонне образованного, умело и талантливо работающего во многих жанрах (стихи, проза, драматургия, очерк). Работая много за письменным столом, С.М. в то же время вел большую общественную работу, был очень отзывчив, заинтересован в деле, которое делал, обладал живым публицистическим темпераментом.

То было время, когда молодая советская литература только становилась на ноги, время ожесточенных литературно-критических споров и дискуссий. С.М.Третьяков не отсиживался от них в своем кабинете, был очень активен и принципиален,

очень прям, может быть, даже когда и излишне прямолинеен. Ошибки, которые бывали в его литературно-теоретических построениях, имели своим корнем вот эту его прямолинейность, но никогда ни у кого не вызывали никаких сомнений в его политической честности и убежденности, в его преданности идеям коммунизма, в его, скажу прямо, восторженной любви к новому, советскому строю жизни. Эта любовь видна во всех его произведениях.

В быту он был очень скромным человеком, *всегда* много и регулярно работал, жил почти аскетически.

В.А.Катанян

4 сентября 1956 года

В Главную военную прокуратуру

Я, Лев Владимирович Кулешов, член КПСС, рождения 1899 года (гор. Тамбов), работающий в настоящее время профессором Всесоюзного государственного института кинематографии, знал Бориса Яковлевича Бабицкого как директора киностудии «Межрабпомфильм». По роду моей работы на студии (кинорежиссером) Бабицкий Б.Я. мне хорошо известен примерно в период 1928 — 1935 годов. Считаю долгом сообщить, что Бабицкий был очень энергичным, смелым и талантливым руководителем, всегда производил впечатление хорошего коммуниста и человека незаурядных способностей. Никаких антисоветских и антиобщественных проявлений мне неизвестно. Как киноработник он, в частности, положил много энергии в дело создания советского звукового кино (изобретателя Тагера). Подавляющее большинство коллектива студии относились к Борису Яковлевичу Бабицкому с уважением. Личных связей с Б.Я.Бабицким я не имел, но с деловой стороны считаю необходимым сообщить о нем только самое хорошее.

Заслуженный деятель искусства,
доктор искусствоведения Лев Кулешов

Москва, 6 февраля 1956 года

В Главную военную прокуратуру

Отзыв о Б.Я.Бабицком

Бориса Яковлевича Бабицкого я знал по его работе в кинематографии, в бывшем «Межрабпомфильме», ныне студии им. Горького, и на «Мосфильме», где он был директором с 1935 по 1937 год.

На меня лично он производил впечатление очень энергичного и делового человека, преданного своему делу. Как директор студии он действовал смело и оперативно, всемерно помогал работе съемочных групп. Отлично знал производство, пользовался авторитетом как среди творческих, так и среди инженерно-технических работников. Никогда никаких высказываний антисоветского или антипартийного характера от него не слышал. Никаких действий, вредящих производству, не наблюдал. В целом его деятельность на посту директора оцениваю положительно.

Не находясь с ним в более близких отношениях, сведений более точных дать не могу.

Народный артист СССР Мих. Ромм

16 февраля 1956 года

ГРИГОРИЙ ЧУХРАЙ

В защиту фильмов Ромма о Ленине

«Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году», если на них посмотреть с позиций сегодняшнего дня, — «типичный соцреализм», многие эпизоды которого сегодня звучат жестоко и дико. Что касается режиссера этих фильмов М.И.Ромма, то, по сегодняшним идеологическим меркам, это сталинист, извративший, в угоду карьере, историческую правду. А между тем Ромм был ярым антисталинистом, а эти две картины в свое время сыграли большую положительную роль и, как и другие выдающиеся произведения Михаила Ильича Ромма, справедливо войдут в историю советского кино.

— Как же так? — с возмущением воскликнет современный зритель. Ведь эти картины создавались в 1937 — 1939 годах, в страшные годы сталинских репрессий. Идут сфабрикованные суды над «врагами народа», массовые аресты, расстрелы тысяч людей, страна объята смертельным страхом, а Ромм в это время восхваляет Ленина — виновника всего этого ужаса. Да это же преступление!

С точки зрения сегодняшнего дня — действительно так. Но Ромм жил и творил не сегодня, а в то страшное время, о котором вы так хорошо говорите.

Это страшное время было возможно только потому, что большинство советского народа тогда не думало так, как вы сегодня, да и Ромм не думал так. Он делал свои фильмы для зрителей своего времени, и тогда, в то страшное время, эти фильмы были актуальны и прогрессивны.

В то время когда другие забились в угол и молчали, Ромм решил противопоставить Сталину Ленина. Не исторического Ленина, а такого, который жил тогда в сознании народа. Такое противопоставление считалось величайшей крамолой и каралось расстрелом. А Ромм отважился.

В те годы вождей было принято изображать «монументально», как бы отлитыми в бронзе: недоступными, непостижимыми, обладающими высшей правдой. А в картинах Ромма Ленин предстал перед зрителями простым, доступным и человечным, совсем не похожим на монумент. Конечно, это было сделано с учетом обстоятельств, не в лоб, но наш зритель умел читать между строк.

Я был тогда юношей и помню, какое огромное впечатление эти фильмы произвели на меня и на всех знакомых мне людей. Это было подобно разрыву бомбы. Зрители поняли Ромма.

Картины снимались в очень трудных условиях, Ромм неоднократно об этом говорил и писал. Угрожающие звонки по телефону, арест и расстрел директора студии; однажды с лесов под потолком павильона на место, где обычно сидел Ромм, свалился двухпудовый осветительный прибор. Ромма спас случай. Его старались запугать. Он мужественно довел работу до конца.

Я не думаю, что «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году» — лучшие произведения Ромма. Но я считаю их подвигом Ромма. Первый фильм поразил зрителя тем, что, оказывается, вождь может быть простым человеком, спать, как простой смертный, на полу, подложив под голову вместо подушек книги, на съезде сесть на ступеньки перед входом на сцену и писать тезисы к своему выступлению, быть смешным. С точки зрения ведомственной эстетики, это была неслыханная дерзость!

Сравнительно недавно я смотрел эти фильмы. Некоторые места скребли по сердцу. Задним умом мы все крепки! Быть умным после может и посредственность, быть умным до не всегда удается даже гению. Легко современному

критику, ухватившись за какую-нибудь деталь, утянуть Ромма в грязь и затоптать его, объявив апологетом сталинизма. Теперь у нас много героев-разоблачителей. А я знаю, что в советском кинематографе не было более яростного, более активного, более последовательного врага сталинизма, чем Михаил Ильич Ромм.

Надсмотрщики от идеологии всегда чуяли в Ромме врага. А кинематографисты его любили, считали его своей совестью, восхищались его честностью, деликатностью, отзывчивостью, редким умом и самоиронией.

Его семидесятилетний юбилей был так ловко организован нашими идеологическими поводырями, что зал Союза кинематографистов был наполовину пуст. А в то время на улице, на январской стуже, стояли сотни людей, которых не пустили в Дом кино. Они не расходились в течение всего вечера и через кордоны и заслоны присылали юбиляру теплые записки: «Мы с Вами! Мы любим и ценим Вас!»

Ромм воспитал таких выдающихся кинематографистов, как А.Тарковский и В.Шукшин, А.Кончаловский и Т.Абуладзе, Р.Чхеидзе, А.Митта... Всех не перечислишь. «Надо помогать талантливым, бездарность прорвется сама», — говорил он и действительно помогал. Ромм учил не только кинематографу, он учил бороться с неправдой, с хамством, со стяжательством, с глупостью чиновников. За это его даже отстранили от преподавания в институте кинематографии, где он вел режиссуру.

В начале 60-х после нескольких смелых выступлений Ромма развернулась настоящая его травля. Она велась в лучших сталинских традициях. Ромм заболел и слег в больницу. В это время был созван кинематографический пленум, где с заранее подготовленными речами выступали, главным образом, чиновники от кино. Нашлись и два негодяя из «творческих работников». И все они дружно навалились на Ромма, пытались сделать его чем-то вроде «врага народа». Один такой негодяй говорил: «Ромм уже пять лет ничего не снимает, значит, он скрывает свои мысли от народа. А что это за мысли, которые нужно

На съемках фильма «Ленин в Октябре». На первом плане: Б.Щукин в роли Ленина, М.Ромм, Б.Волчек

скрывать от народа?!» (прозрачный намек в духе «борьбы с космополитизмом»). Неправда, Ромм и говорил, и писал, и излагал свои мысли на лекциях во ВГИКе. В 60-е годы Михаил Ильич мучительно переосмысливал свое творчество и готовил великий фильм «Обыкновенный фашизм», в котором его убийственный сарказм был направлен не только против гитлеровского фашизма, но и против нашего родного, отечественного.

Мы, четверо тогда молодых кинематографистов (А.Алов, В.Наумов, М.Хуциев и я), написали гневное письмо против развернувшейся травли Ромма. В перерыве пленума мы собрались, чтобы подписать его, и вдруг оказалось, что за нами выстроилась огромная очередь: все хотели подписаться под этим письмом. Организаторы травли забеспокоились. Ко мне подошел Григорий Борисович Марьямов (человек, много сделавший для Союза кинематографистов, но пуганый):

— Что вы делаете? Вас же посадят...

— Если такое восторжествует — мое место на нарах, — ответил я.

Перерыв задержался почти на час: организаторы решали, как поступить, вызвали нас в комнату президиума, стали уговаривать, чтобы мы уничтожили письмо. Мы стояли на своем. «Важное политическое мероприятие» было сорвано, заведующего отделом культуры ЦК Поликарпова увезли с пленума в больницу с сердечным приступом.

Многие кинематографисты после Ромма снимали фильмы о Ленине (важная тема, сулящая награды!), все эти жалкие попытки были похожи на серию «Жития святых». Сравнивая их с работами Михаила Ильича Ромма, я понял, что масштабы произведения определяются не масштабами темы, а масштабами личности художника.

Ромм не был угодником или апологетом сталинизма. Это либо недоразумение по незнанию, либо заведомая клевета. Я верю, что ленинские фильмы Ромма, несмотря ни на что, останутся в истории советской кинематографии как героический подвиг художника и гражданина.

Чем темнее ночь, тем ярче звезды. Ромм был одной из таких ярких звезд, светивших нам в темноте. По ним мы искали путь к демократии.

mobile TeleCom
Где бы Вы ни были!

Основные материалы следующего номера нашего журнала - на информационном канале пейджинговой сети "Мобил ТелеКом"
ВАША ПЕЙДЖИНГОВАЯ СЕТЬ В РОССИИ!
947-1160

«Серенада Солнечной долины», 1941

АПОЛЛОН ДАВИДСОН

Бесноватая действительность

Мой друг Аполлон Давидсон — историк. Это не только профессия, это диагноз. Он ухитряется чувствовать, как историей становится его собственная жизнь. Доктор наук, один из самых выдающихся африканистов, родился в Ленинграде, где пережил блокаду. Написал несколько книг, в частности об африканских мотивах в судьбе Николая Гумилева. Отдав почти всю свою жизнь изучению Африки, впервые оказался в ней всего десять лет назад. Сейчас продолжает сотрудничать с Институтом истории Академии наук в Москве, возглавляет Центр российских исследований при университете города Кейптауна (ЮАР).

Алексей Симонов

Какой фильм посмотрели больше всего зрителей — за всю нашу киноисторию?

Кто-то назовет «Чапаева», кто-то — картину «Москва слезам не верит»... А я уверен, что почти полвека назад немецкую ленту «Девушка моей мечты» посмотрели практически все. Доказать это, конечно, трудно. Статистики тогда не было, особенно для так называемых трофейных картин.

Но те, кто помнит первые послевоенные годы, наверно, согласятся со мной. Смотрели этот фильм бесконечное число раз. Приходили в кино с фотоаппаратами. Фотографии ходили по рукам, их продавали из-под полы. Прежде всего те, что казались тогда соблазнительно фривольными (а теперь выглядели бы абсолютно невинными). Как героиня танцует, поднимая ногу выше головы. Или как она моется в бочке. Шли споры — вырезаны ли кадры,

Дина Дурбин в фильме «Сестра его дворецкого», 1943

как она вылезает из бочки. И обязательно находились очевидцы, которым посчастливилось это видеть, и обязательно в каких-то окраинных, далеких кинотеатрах.

На музыку этой картины сочиняли самодельные тексты. Их, конечно, нигде не печатали, но школьники и студенты распевали эти песенки повсюду.

Я не знаю, так ли уж много зрителей собрал фильм в самой Германии. Вышел он на немецкий экран в 1944 году, незадолго до конца войны. Многим ли было тогда до кино — под непрестанными бомбежками союзников?

И разве не загадка, что после ужасов войны самой популярной в России стала картина, сделанная в «третьем рейхе»? Ее героиня казалась эталоном женской красоты. Потом, через много-много лет я пересмотрел «Девушку моей мечты» и удивился, как изменились представления о женской красоте. Марика Рёкк оказалась не такой уж изящной и воздушной. Довольно упитанной. И не такой юной. Было ей уже тридцать, что полвека назад считалось немалым возрастом. Немецкое название картины — «Женщина моих грез» («Die Frau meiner Traume»).

В те годы о Марике Рёкк рассказывали легенды. В них было мало правды. Ведь ничего конкретного не знали. Но откуда-то все-же узнали имя, хотя в русских титрах имена артистов отсутствовали. Никаких сведений об этих картинах вообще не давалось: где снимали, кто, когда, на каком языке...

«Девушка моей мечты» открыла шествие трофейных картин по всему Советскому Союзу. Их стали показывать после войны. В печати о них не упоминалось. Делался вид, будто их вообще нет, хотя смотрело эти фильмы все население огромной страны. Советский экран конца 40-х годов этими фильмами жил. Их были десятки — намного больше, чем выпускала тогда советская кинопромышленность.

Почему их показывали в СССР? В стране, которая пострадала от войны

«Серенада Солнечной долины», 1941

так, что, казалось бы, должна была ненавидеть все, что сделано в «третьем рейхе».

Как раз тогда, с августа 1946-го, на нашу страну одно за другим обрушились постановления ЦК КПСС о культуре. Сталина напугáло, что во время войны приоткрылись шлюзы для духовного влияния западных союзников, прежде всего Америки и Англии. «Серенада Солнечной долины», «Предоставьте это Джорджу» («Джордж из Динки-джаза»), «Сестра его дворецкого» с Диной Дурбин, шуточные «Три мушкетера» с Доном Амичи полюбились зрителям. Репертуары театров запестрели названиями таких пьес, как «Дорога в Нью-Йорк» и «Путешествие Перришона». Молодежь распевала американскую солдатскую песенку «Зашел я в чудный кабачок» и английскую «На эсминце капитан — Джеймс Кеннеди». Выходили даже пластинки с этими песнями. Газету «Британский союзник» и журнал «Америка» советские власти разрешали выпускать лишь небольшими тиражами, но их все равно читали, передавая из рук в руки.

Влияние западного быта и западной культуры принесли с собой и войска, вернувшиеся после войны из стран Восточной и Центральной Европы.

Сталин решил заделать все щели в «железном занавесе». Задушить «растленное влияние Запада». Начиналась «холодная война».

Поэтому с экранов быстро и подчистую убрали английские и американские фильмы. Из театральных репертуаров — западные пьесы. Даже такие классические оперетты, как «Сильва». Из планов издательств вычеркивались переводы новейшей западной литературы. Оказалось, что Запад мало что дал развитию мировой науки — все открытия были сделаны нашими соотечественниками. Ольга Ивановна, учительница физики в моей школе, со слезами на глазах просила ребят снять со стен физического кабинета и унести в чулан портреты западных ученых.

Из кинотеатров исчезли и лучшие отечественные комедии. Их окрестили безыдейными.

Марика Рёкк в фильме «Дитя Дуная», 1950

Марика Рёкк в фильме «Девушка моей мечты», 1944

В одной из тогдашних кинокомедий «Небесный тихоход» была песенка летчиков:

Первым делом, первым делом
Самолеты,
Ну, а девушки?
А девушки потом.

Я помню, как на концерте самодеятельности в моей школе над ней зубоскалили. Конферансье, мой одноклассник, придумал такую шутку:

— Ну, а если бы не летчики, а кавалеристы, они бы пели: «Первым делом лошади, а девушки потом».

И все — и мы, и девушки, приглашенные на вечер из соседней женской школы, — потешались над этой очень неплохой картиной.

Что с нас было взять? Шквал пропаганды захлестывал нас.

И в то же самое время на экраны выпустили фильмы «третьего рейха». Почему? Неизвестно.

Быть может, это прояснится, когда будут опубликованы секретные инструкции тех лет. Пока же можно только гадать.

Эти картины были как бы вне политики, в стороне от нее. Нигде не говорилось, что они сделаны в стане старых врагов.

А вот к новым врагам — уже по «холодной войне» — эти картины отчасти имели какое-то отношение. Например, фильм об англо-бурской войне 1899 — 1902 годов «Трансвааль в огне» (изначально в Германии он назывался «Дядюшка Крюгер»). Его съемки считались самыми дорогостоящими в истории гитлеровской Германии. Трансваальского президента Крюгера играл любимый актер Гитлера Эмиль Яннингс, которому было присвоено звание «государственный артист». После победы над Германией союзные оккупационные власти запретили ему сниматься.

Это был шедевр антибританской пропаганды. Британские концлагеря для буров авторы сумели показать так, будто они страшнее Освенцима. Фильм был сделан так умело, что, выходя из зала, зрители должны были ненавидеть Англию и англичан.

Помню и другую картину: «Восстание в пустыне». Главную роль играла Цара Леандер, одна из самых известных артисток «третьего рейха». Чаще всего она снималась в амплуа женщины-вамп, но тут предстала просто любящей

и страдающей. Трогала за душу сцена, где она пела перед солдатами, а глаза ее были полны ужаса. Она пела одну песню за другой, стараясь затянуть концерт: знала, что как только кончит, восторженные слушатели поведут на расстрел ее возлюбленного.

Но и этот фильм, как и «Трансвааль...», был талантливо сделанной антибританской агиткой. Возлюбленный героини оказался приговорен к расстрелу за то, что организовал восстание арабов против англичан, и расстрелять его приказали английские власти.

Так нацистская пропаганда пригодилась в «холодной войне».

Правда, таких фильмов было не очень много. А картин с прямыми фашистскими идеями, слава Богу, советским зрителям не показывали.

Больше всего мы увидели тогда фильмов развлекательных, без идеологической начинки. Прежде всего, немецких, но были и итальянские, и какие-то еще. Об их происхождении приходилось только догадываться. Немало было картин просто о любви, с Джильи и другими знаменитыми певцами: «Ты мое счастье», «Не забывай меня»... Они давали казне колоссальные сборы.

Быть может, это и есть главная причина, почему их нам показывали?

И все же как не удивиться, что они получили в СССР куда больше зрителей, чем в самой Германии и вообще где-либо? Правда, не знаю, может быть, СССР был единственной страной, где их после войны смотрел массовый зритель. Во всяком случае, в Южной Африке из всех моих знакомых никто никогда не видел картины «Дядюшка Крюгер».

На комсомольских собраниях наиболее рьяные крикуны требовали запретить эти фильмы. Начальство отвечало, что дело в заведующих кинотеатрами: им чужда идейность, они гонятся за прибылью — ведь обыватели падки на всю эту мерзость.

Но, как известно, не заведующие кинотеатрами решали, какие картины крутить...

Где-то, на какое-то время фильмы исчезали. Расходился слух, что их убрали вообще. Потом они появлялись, причем иногда под другими названиями. Так однажды я пришел с друзьями на фильм под названием «Убийца среди нас», а оказался на дважды виденном нами фильме «Они не скроются». Но никто не знал — а не снимут ли вдруг завтра эти фильмы с экранов. И это еще больше подогревало интерес. Ведь в них женщину любили не за то, что она передовая доярка или работница-ударница...

Только здесь можно было увидеть танцы, которые у нас называли «западными». Сейчас, после всего, что было потом, они кажутся верхом скромности. Но ведь тогда, вскоре после войны, в СССР запретили даже танго, фокстрот и вальс-бостон.

И вообще западную жизнь тоже, конечно, чуть-чуть, отдельными кадрами, как в той же сцене с Марикой Рёкк в бочке, можно повидать только в этих картинах.

...Вот и такие парадоксы случались в нашей истории, в стране победившего социализма. Фильмы, прямо противоположные официальной идеологии, показывало само социалистическое государство.

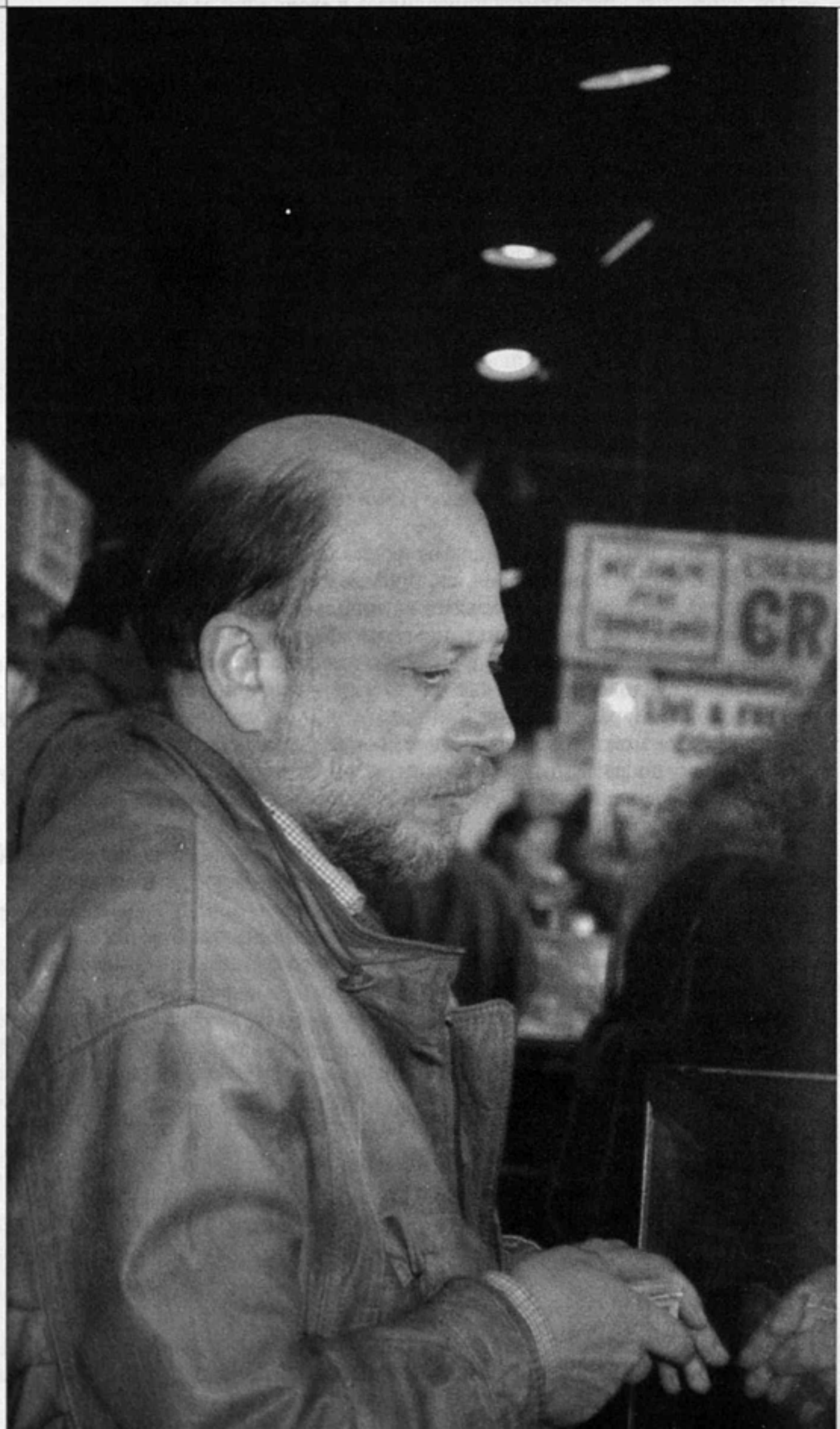
Как объяснить? Словами поэта?

> Хохочет бесноватая действительность
> над мудрым разумением теории.

Правда, то, что считалось тогда теорией, не было ни мудрым разумением, ни вообще теорией.

Но над всем этим клубком парадоксов мы тогда не задумывались. Вокруг нас и без того было полно необъяснимого.

А эти фильмы, никуда не деться, стали частицей жизни нескольких поколений. Мое — последнее, которое их помнит.



Павел Финн

На самом деле Наталья Рязанцева и Павел Финн, работы которых мы представляем в рубрике «Чтение», написали свои воспоминания для номера, посвященного юбилею Москвы. Но одной журнальной книжки оказалось недостаточно для того, чтобы вместить все собранные материалы. И мы решили, что удивительно кинематографичная проза двух замечательных сценаристов может быть абсолютно уместна и в любом другом, не тематическом номере.

ПАВЕЛ ФИННН

Золотая моя Москва, или Тайны ненаписанных сценариев

Аще забуду тебе, Иерусалиме, забвена буду десница моя. Прильпнит язык мой гортани моему...

Псалом 136

Пусть все начнется, думал я тысячу раз, с воющего, металлического, аэродинамического звука и с маленьких фигур, пробирающихся в улице точно в ущелье. Что за фигурки, с какой клетчатой доски сбежавшие? — Москва — лето, шестьдесят лохматый год — каким ходом, пешки или коня, куда идут, что за улица? И обязательно, чтобы кто-то из них, наклонившись вперед, словно преодолевая этот звук как встречный — бурный — ветер эвроклидон, — придерживал на голове кепку.

За домами кирпичной и бревенчатой окраины — железная дорога. Их трое юношей, четвертая молодая женщина. Сначала зритель не должен понимать, что это женщина, — она в штанах, что по тем временам редкость. Проносится зеленый поезд. Они переходят через горячий, сверкающий железнодорожный путь — она уже тогда подумала, хорошо бы разуться, и эта мысль вдруг наполнила сладким тяжелым теплом низ ее живота, и она улыбнулась — и углубляются в лес. Расходятся, как при сборе грибов. Идут — молча или перекрикиваясь?

Вой аэродинамической трубы резко обрывается за деревьями. Кто-то из трех уже лежит на спине в траве, смотрит на черное, остро лучащееся над ним в кронах солнце, читает стихи улыбающимися губами. В траве, меж диких бальзаминов, ромашек и лесных купав. Камера незаметно следит за женщиной. А она, чувствуя свои жаркие подмышки, через голову снимает мужскую розовую рубаху — ей жарко в тихом, темном, дымном, тихо дышащем солнечном лесу — ей жарко на этом свете — остается в штанах и в лифчике.

В публикации сохранена авторская пунктуация

Двое ищут грибы, третий, лежа, читает в небо стихи. Женщина снимает туфли и смотрит на свои — освободившиеся от узкой тесноты, слабо разлепляющиеся — на спутанной, полной какой-то мелкой жизни — траве — длинные прозрачные пальчики, — снимает лифчик, лениво стряхивает две сосновые парные иголки, приставшие к влажно белеющей между грудями, с нежными незаметными порами белеющей и пахнущей так тепло и внятно, что она сама это, улыбаясь, слышит, — коже — бесшумно встряхивает грудями и улыбается, слыша из-за деревьев стихи. В траве, меж диких бальзаминов, ромашек и лесных купав, лежим мы, руки запрокинув и к небу головы задрав.

Солнце обливает ее, она сияет и растворяется — в слепящем, в солнечном, — становясь воздухом. Камера панорамирует вверх, и в мерцающем золоте и голубизне растворителя-эфира видны медленно летящие над землей ангелы.

Я видел это тысячу раз, закрывая глаза. Я знаю всех ангелов в лицо. Я знаю каждое движение, каждое дыхание, каждую улыбку женщины.

Она — это Время, это голос Эдит Пиаф — поющий, как в бурю, — это молодость — это Москва.

Она — это подруга художников, актеров, злоумышленников, диссидентов — это фантом, это несбыточная — и несбывшаяся — бессонная юношеская — влажная — мечта о том, кто будет рядом — приникать и обнимать — в темноте — белыми руками — шептать: мальчик.

Она — это бессонный бред насмешек и стихов, бессонная выпивка, стыд, забвение, утренняя трын-трава.

Она — эта та, к которой я спускался на темное московское дно, где снималась конурка на первом этаже с окном, выходящим на распивочную арку, и та, шальная, громкая хозяйка квартиры без взрослых, с окном, выходящим на тихий клен и угрюмый брандмауэр, и та, юная, невероятная, с бледным лицом, с мелким жестким витьем жгучих библейских волос, влюбленной девочкой приходившая стоять под мое окно — Фурманова угол Гагаринского.

Она — это кино — мое, — тени людей и событий — все мое, как Москва — моя, кино о Москве — моей, нашей.

Тот, кто хоть однажды опохмелялся с друзьями осенним утром — о, радость безделья, о, счастье товарищества! — тот, кто, смеясь, входил в пустой парк — Культуры и Отдыха имени Горького, — тот, кто вдыхал, кто морозной кожей ощущал запах и цвет дыма от тлеющих листьев, тот, кто слышал, как перекликаются на аллеях люди в ватниках и с граблями — особыми, осенними голосами, — и тот, кто видел, как выходит проститутка из синего шашлычного павильона — с вонючей дымной кухни — где повар — царь, — равнодушно оправляя короткую — мини — суконную юбку и вытирая жирный от холодного белого шашлычного сала рот — и тот, кто пил под небом московской осени — за голубой пластмассой — холодный — розовый — азербайджанский портвейн, локтем попадая в прозрачную — на голубом — лужицу и рассуждая при этом — дрожание голоса, горячеют — с изнанки — глаза — о дружбе и о стихах, — тот поймет, что я имею в виду.

Мое кино. Которое мне никогда не суждено написать.

В этом кино — думал я тысячу раз — будет женщина — какая из них?

И будет он — я? — не я — некий московский мальчик: золотая нищета, воспаленное целомудрие, вожделение, честолюбие, зависть, обида — космическое одиночество — на миру и — дружба.

Будет компания — моя, наша. Мужская — московская — насмешливая и драчливая — победители и покорители — молодые львы — молодые охотники на львов — красавцы и умники, соблазнители и циники.

Как бы так изобрести, думал я — ведь кино все может, — чтобы сама Москва была маленькой, а мы — они — большие, город по колено?

Теперь многие из нас уже ангелы — в ясную погоду присмотритесь: летят над Москвой, и лица их серьезны.

В этом кино будут дома, где мы сходились. Какая-то дьявольская история в доме с видом на брандмауэр и клен — с займом денег, с женитьбой, с бегством и обманом, с дурным розыгрышем.

Туда-то, в сумасшедшую, всегда бесшабашно распахнутую квартиру без

взрослых — правда, одну комнату в то время там снимал за небольшую плату некто пожилой, по прозвищу Зайчик — в эту сумасшедшую, пьющую, на все плюющую квартиру однажды придет — из ночи — случайно, нечаянно — с улицы, с Садового — там еще, кажется, везли — ночью — по центру Садового — самолет — мой друг Лейтенант. Кепка «лондонка», синий, негнущийся москвошвеевский макинтош, металлический зуб. Теперь он ангел — хранитель? — моей — бестолковой — жизни. Тогда победитель, явившийся в Москву·из ниоткуда. Мартин Иден из пехотного училища. Комиссованный по поводу перелома ноги.

Также в этом кино запланировано убийство. Вдруг случающееся где-то в глубине Москвы, на вязком московском дне. Некто Марчелло. Маленький, черный, как жук. И с таким же твердым лощеным панцирем над сухими крыльями. В черном-пречерном костюме и белом кашне. В перчатках, с красным выпуклым шрамом на бледной щеке. Жук. Внезапно расправляющий свои сухие темно-прозрачные крылья, а в руке финский ножик с пластмассовой наборной ручкой. Демон. Он тоже тяготеет к передвижению по воздуху — с хавиры на хавиру, с дела на дело — над Москвой, в блеске дешевого солнца.

В квартире без взрослых или в другом каком месте — например на перепутье, у пивного ларька, у общей подруги — фиксатой Любки, пивной царицы — он обязательно столкнется с Лейтенантом.

Пусть вообще это кино — думал я тысячу раз — будет постоянно напряженно необъяснимостью встреч и загадочных пересечений. Так, например, моя библейская девочка, но уже причтенная к сонму ангелов, вдруг — после смерти — своей — явится однажды в другой — двухэтажной — квартире — в Замоскворечье, — где один неожиданный сочинитель — бессмысленно корпит над никому на свете не нужным изучением поэта Батюшкова, в частности — его — бедного Батюшкова — безумия.

Я задумывал все эти — неэвклидовы — кажущие реальности кукиш — пересечения среди общего пейзажа, когда еще все кино представлялось мне, как один общий план — пейзаж — с крошечными фигурками-Полифемами. Где все фигурки скрываются в темных лакированных кущах, расходятся и сходятся у ручья, играют на свирели или, нехай, на окарине и нежатся на поляне. А потом все превращаются в воздух.

А где-то — по ту сторону пейзажа — можете проковырять дырку в холсте, если интересуетесь: где? — сам автор, создатель, живописец, творец. Демиург, блин! Он же и герой художественного произведения — но — типа — лирический. Как бы герой. Гамлет по убеждениям, бедный Евгений — по жизни. Давний, лукавый московский житель. Всю жизнь врет — врун записной — врет всем.

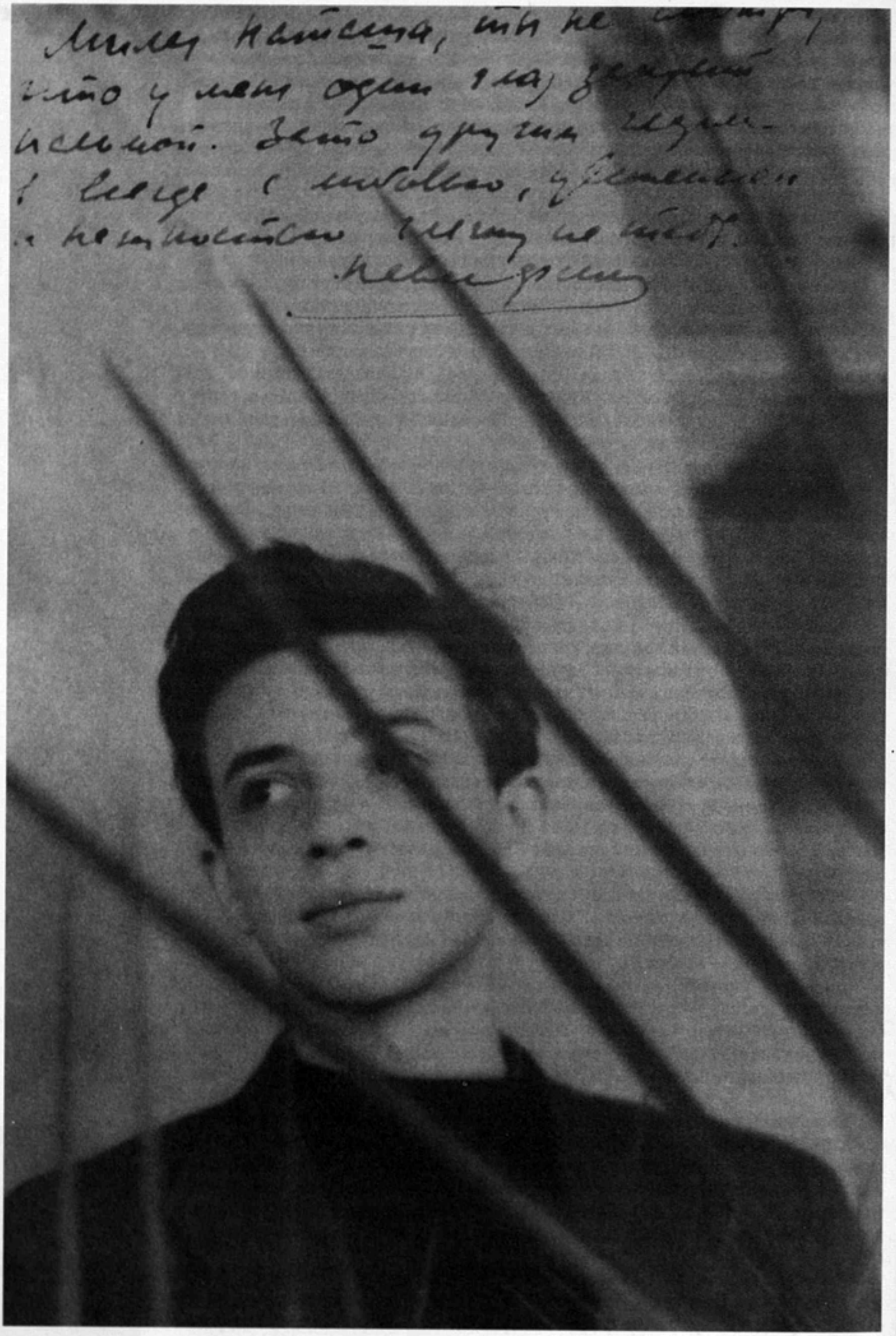
Москва вообще, как никакой другой населенный пункт, располагает к вранью. Прежде всего, конечно, к опохмелению — именно, именно! — не столь к пьянству, скорее к похмельной невесомости, праздности, насмешливости, лиризму и — вранью.

Во всяком случае готовьтесь — здесь будет много вранья. Да, да, слушай, читатель — зритель, — развесь уши и слушай — выкати зенки и смотри — это будет вранье о жизни — судьбе? — существовании? — одного обыкновенного московского мальчика, варившегося всю свою жизнь в Москве, как в котле. Это не я, это некто Иезекииль сказал. Так и сказал, пророк: город котел, мы — мясо.

Варился, значит, варился тот мальчик — с укропом, с луком, с перцем, но без лаврового листа — да так и остался несъеденным, правда, может, только потому, что рядом кусочки были повкуснее и попитательнее. Но вот — наконец — как ласточкино гнездо — собственной слюной — слеплена его маленькая жизнь. Жисть. А ну-ка, парень, подыми повыше ворот, подыми повыше ворот и держись, ах, черный ворон, черный ворон, черный ворон переехал мою маленькую жисть.

В данном случае, черный ворон — это — типа — кино.

О, как я ненавижу кино, — говорит автор в минуту горького откровения, — сколько вреда оно причинило, стискивая, вытягивая, разрывая, корежа, расчленяя на кровавые, дымящиеся части живую плоть воображения, с крово-



жадным педантизмом Прокруста настаивая на своем и всякий раз добиваясь своего, проигрывая. Как я ненавижу его и как не могу без него жить, — сказал он и заплакал.

Еще бы ему не плакать — всю жизнь готовиться к одному и всю жизнь делать — другое...

Итак, пусть это будет вранье о Москве, о несостоявшихся, как и жизнь, сюжетах. Или так: о том, почему герой — лирический, тот — за кадром, за холстом — не стал негодяем, а ведь были все возможности. Да потому, что поэзия, компания, ночь, пьянство, квартиры без взрослых с видом на клен, кровати с белыми руками и влажным шепотом — помешали, слава тебе, Господи.

А теперь ангелы не дают. И Москва не позволила.

Да уж, Москва сделала для меня все, а я для нее — ничего. Отдать бы должок — пока не поздно.

Подойти к окну — которого уже давно нет — в доме 3/5, которого уже давно нет, — за окном Москва, которой тоже давно нет. Окно — пятый этаж — выходило на балкон, нависший над двором. Крыши — разных цветов — с разных сторон — как волны к берегу — подступали — рождаясь, как и волны, неведомо где, за горизонтом — города — жизни — переживаний — восторгов, — сбегались к балкону — вечный московский прибой — шестьдесят затертый год.

Однажды прибой вынесет на берег — на балкон — трех молодых людей и — четвертую — молодую женщину, с медно-красной челкой над детским — таинственным — татарским? — лицом, в красном пальто с золотыми пуговицами. В руках у них бумажные трубочки и блюдца с мыльной пенной водой. Мыльные пузыри, медленно увеличиваясь от осторожного дыхания, играя на солнце переливчатыми перламутровыми боками, отделятся от трубочек и — легко колышась, — потянутся вверх.

И вот уже, позавидовав их вольной и праздничной воздушной жизни, четверо друзей тоже воспаряют над балконом, над двором, над крышами, над гигантским огороженным котлованом, где вот-вот будет атеистический бассейн, над аркой метро «Дворец Советов» — имени — еще Хрущева или уже Ленина? — над аллеей бульвара, где спичечные ножки цыганочки в подоле бьются длинном, над глупыми, лупоглазыми, завитыми львами, окружающими удивленно выпрямившегося Гоголя, — парят, декламируя наперебой — стихи — своей подруги, — выпивая и чокаясь — со слезами на глазах.

Потому что, думал я тысячу раз, нельзя — вредно — быть все время в реальности, дух не может постоянно существовать в реальности, время от времени он стремится в родные пространства. Тогда пробелы реальности заполняются чудом, как явь соединяется сном.

Во сне схожу — слетаю — с лестницы своего исчезнувшего дома — крутой, старый пятый этаж, без лифта — не касаясь ступенек, — пролетаю целые марши только легко держась за перила, скользя по ним рукой, а ноги — в воздухе — лечу — и восхитительна — во сне — эта невесомая округлая плавность поворотов — с марша на марш.

Друг — грузин, красавец с оливковым лицом над могучим и стройным телом уличного бойца — насмешник, победитель, охотник на львов, писатель — уже выступил в поход, чтобы ждать меня на перепутье — Гагаринский угол Чертольского — у пивной будки.

Ее-то я и назначу для киновстречи Лейтенанта и Марчелло — это будет после того, как Лейтенант внезапно бросит нас, зачарованную им компанию, и перед тем как он погрузится на дно, скроется у демона Марчелло, чьей сожительницей — для экономии сюжетного пространства — мы и назначим фиксатую крошку — Любку — пивную царицу. Там-то, в их берлоге, в ветхом деревянном строении номер три, прячущемся от чужого глаза — от сноса — за серыми спинами блочных близнецов, — мы и совершим — запланированное — обещанное — загадочное убийство. Но это еще впереди.

А пока мы с другом грузином — спешно — подгоняемые попутным похмельем — мчимся с разных сторон — он с Неопалимовского, с той стороны

Садового, я с Фурманова, что близ Гоголевского бульвара и «Дворца Советов», — а сходимся у Любки.

Кой-какой окрестный народец тоже чапал, тоже стекался к этой будочке, как и мы — припасть сухим, стянутым, наждачным ртом к холодному окружью стеклянной емкости 0,5 и, слизнув крупные серые кристаллы соли, глотнуть, наконец, глотнуть и воскреснуть.

Люблю представлять себе это все зимой — потому что мне нравится этот кадр по цвету и насыщенности — мне нравится видеть моего друга — насмешливое прекрасное — усатое — лицо с крупными веками — нынче он тоже ангел, летит себе сейчас, мой хороший, где-нибудь над Москвой, в районе Мусских улиц или над Чистыми прудами — стоит в серой метели, на пивном фоне, со светящейся — как желтый путеводный фонарь — в снежной крутящейся мути — пивной кружкой в руке.

Мой герой — лирический, не забывайте — в те поры был гораздо более бедный Евгений, чем Гамлет, — все наводнения да наводнения, и никакого тебе Эльсинора — скорее, приют убогого чухонца. Бедный Евгений, в китайском светлом плаще, что странновато, согласитесь, по зимнему-то времени — с вечно мокрыми ногами — в вечном страхе — вечно ожидающий из-за каждого поворота вечно настигающего его медного начальника на коне — с простертой десницей — в ментовской фураге.

Тебе подогретого? — спрашивает Любка героя — и льет из чайника в кружку теплую воду. Мне подогретого. Он — я? — берет тремя замерзшими пальцами — и так же — ими же — будет потом — в жизни уже иной — креститься: Можайск, бедная церковь, единственная любовь, венчание — щепотью — из круглой баночной крышечки — крупную серую соль — обкладывает солью смоченный пивом стеклянный край и, шмыгая носом, приникает. Ура! Присоленное желтое пиво, истоптанная желтая соленая снежная мразь под иззябшими, мокрыми ногами — соль жизни.

И опять мы в метели, а она все метет. Авоська, полное собрание Эмиль-Золя. Родной арбатский букмаг — там еще был чернявый в кожаной куртке товаровед еврей, фронтовик без руки, — кто остался — вспомнит. Под нашими жадными взорами он — презрительно — одной рукой — превращает — как фокусник голубя в змею — Эмиль-Золя — со всем его знаменитым натурализмом и несусветной любовью к Дрейфусу — в две поллитры и легкую закуску.

С Арбата — через Садовое — Неопалимовский переулок — нео-палимовский — не-опалимовский, неопалимый, как память, — дом — тепло — пристанище — где за столом с одной уже пустой, а другой наполовину — бутылками, — поводя сильной рукой, пела хозяйка — а друг грузин играл на гитаре, снисходительно перебирая толстыми пальцами струны, а она пела — его тогдашняя любовь -- красавица, казачка, великая актриса — кому ее теперь сыграть в моем кино? — некому! — пела — каждый раз по моей просьбе — пела — и жизнь горячела, хмелела, печалилась, радовалась тому, что она есть, будет — и слезно мутнела по краям.

Смейся, смейся надо мной, милое создание, для кого веселый смех, для кого страдание. Ты смеешься, дорогая, ты смеешься, ангел мой, и, тоску свою скрывая, сам смеюсь я над собой. Смейся, смейся громче всех, милое создание, для кого веселый смех, для кого страдание...

О, ночь, расширительница жизни. Ночь-благодетельница, ночь-спасительница, ночь-обманщица, красавица московская ночь. Ночь — матушка — ныне мачеха? — кланяюсь тебе, я твой воспитанник и адепт — благодетельница моя — спасительница.

Мы знали все ее закоулки и переходы, все гибельные пути и все укромные норы. Не знали только, где же — во дворе или с улицы — под каким номером — сколько коммунальных звонков — куда пройти по бесконечному, враждебному, пахнущему пылью и котами коридору — и как оказаться там, где — на птичьих правах — ждут не дождутся нас — две лучшие русские сестры — Любовь и Жалость.

Хочу, чтобы это было лето. Приятель, ведь только что была зима, метель? Не важно. Именно лето. Ночные шаги — летом — сухой, четкий, тревожный усиливающийся звук — по асфальту —

в Москве — имеют особое значение. Тут вообще некая тема — шагов в ночи, на весь город — когда, начинаясь издалека, подобно любимейшей из всех девятых симфоний — разыгрывается — сразу во всех измерениях и пунктах — симфоническая — московская ночь. И обнажаются — как красные нервы на анатомической картинке — загадочные московские связи — нервы ночи — связи между несвязуемым.

Вдруг проваливаешься в тот дикий подвал на Кирова, где огромные холсты на стенах и у стен — с их безумным объемным — огромным —красным и синим — маслом — лезли в глаза, как сочное кровавое мясо убоины, с которой только что сдернули кожу, и где лысый огромный художник на красной бочке — и босой — изображал Силена, играя на флейте в то время, как две — совершенно бухие — огромные — девки — дразнясь и встречаясь мясистыми языками — целовались — одетые — лежа вдвоем в чугунной ванне, стоявшей посреди кухни, — а потом — голые — помирая со смеху — варили кофе в кастрюле — и у одной горячая густая сладкая кофейная капля медленно, липко тянулась вниз по животу и останавливалась в слипшихся волосах, темнея сквозь рыжину.

И такая от этого вдруг тоска. Хочется выговориться, выплакаться, да некому, хочется ткнуться в губы, в грудь, в живот — да не в кого. Выскочишь бывало на улицу, забежишь в вонючую подворотню, тяпнешь из утащенной бутылочки остаточек, занюхаешь, пожалеешь себя, вздрогнешь, засмеешься и — снова в путь. Хорошо ведь, легко — одному — пьяненьким — оставив дом друга с гитарой и семейной картошкой и круто расходящийся — хохочущий, стонущий, рычащий — с криком ура вскидывающий могучие конечности с крепкими оранжевыми пятками — бардак, — идти посреди улицы — куда ноги несут — и самому себе — громко — читать стихи. В чугун печальный сторож бьет. Кто, собственно, из них печальный — чугун или сторож? Смешно, смешно.

А к площади Маяковской понаедут лихтвагены да тонвагены, с диким матом тянутся черные толстые кабели, с шипением, с треском разгораются голубые диги, металлом кроет все окрест голос из рупора, переминается массовка — и все это только для того, чтобы снять то, что я пишу: «Москва. Лето. Ночь. Улица Горького. Идет молодой человек».

Режиссер в а́нглийском клетчатом кепи — на раскладном стуле с брезентовым сиденьем — задумчив, оператор — великий — кто-нибудь из моих друзей — в кожаной куртке — за камерой — презрителен. Робкая просьба сценариста: обязательно, чтобы в этом же кадре были и ангелы.

Кстати, а летают ли ангелы по ночам?

Однажды ночью я вновь приду к этому дому на Горького возле Маяковки, где арка, не доходя до входа в Зал Чайковского, — чтобы, притаившись, подсмотреть — как из московского ночного вещества — случайно — на этой сюжетной клетке — черной или белой? — образуется — мой Лейтенант и взойдет — незваный — в квартиру на веселых июньских сквозняках — шестьдесят туманного года.

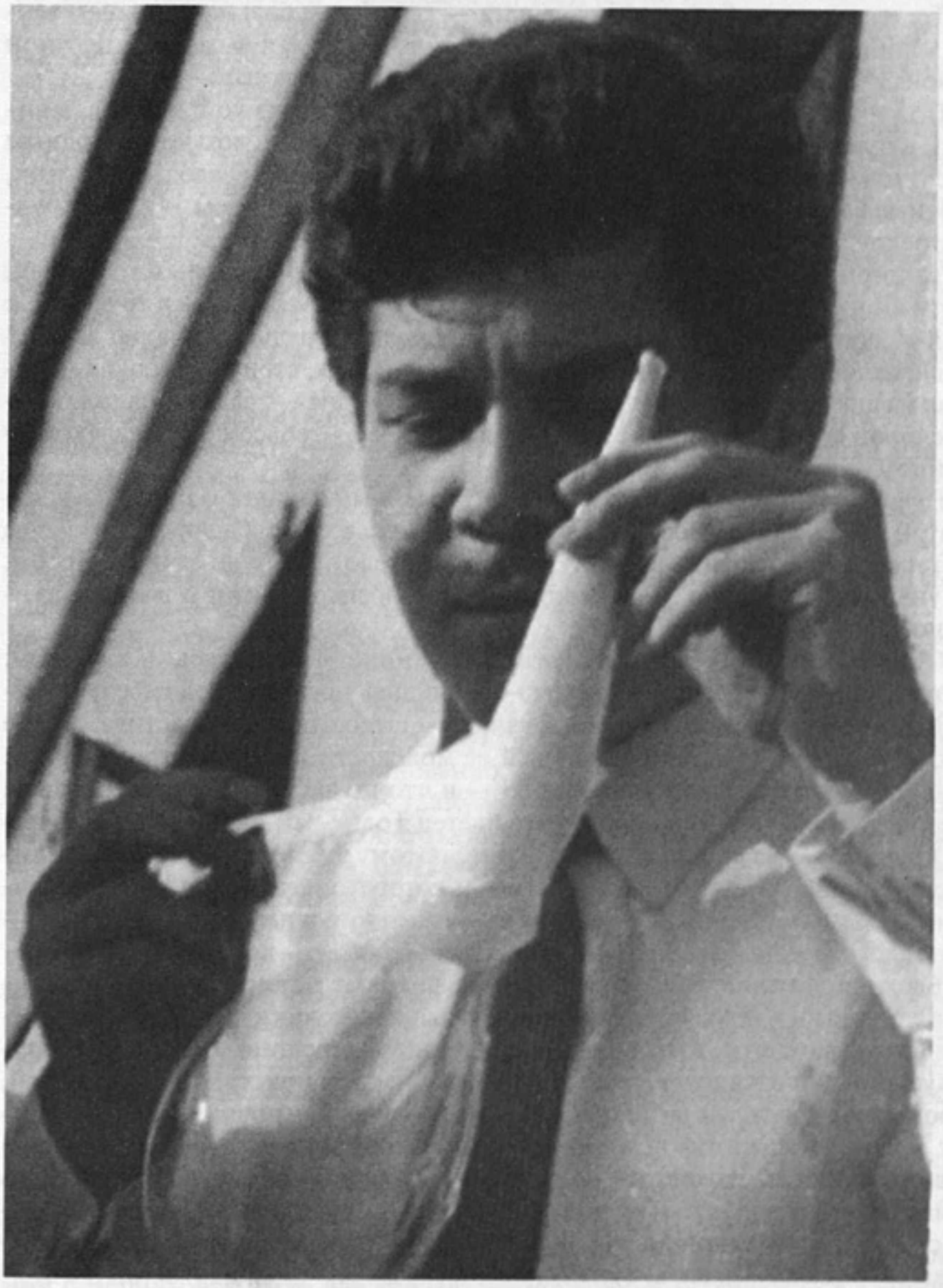
Сквозняки — с театральной — вахтанговской — прытью — дурачились в квартире. В их прохладном, ребячливом, шаловливом токе — в раскрытые вечно двери — как легкие бумажки-обрывочки — влетали, и кружились, и танцевали в солнечном фонтанчике — все — кому не лень — все, кем кипела, не выкипая, хмельная, много и славно пьющая, болтливая, неугомонная, распутная, бесстрашная Москва. Девы и шлюхи, гении подпольной печати и неявные стукачи, фраера и великие абстракционисты, отчаянные мóлодцы, клейменные неудачей, игроки после поражения, разбитые сердца и бодро утраченная невинность, распад и расчет, скупость и лихость — все принимались, никому не было отказа в корке хлеба, в рюмке водки.

Все взбегали по лестнице, торопясь что-то пропустить, кого-то не застать, а навстречу, звеня и подпрыгивая, неслись тридцать семь тысяч курьеров — гремя — пустыми — бутылками — только чтобы не было с ущербом горлышко — кстати, из-под подсолнечного тоже шли как стеклотара, правда, по меньшей цене, но, если уговорить: шли — в раздутых незакрывающихся сумках. Тут кто-то нервно звонил из автомата и возбужденно кричал, что у него чебуреки — горячие — стынут — из кафе «Арарат» — плюс две бутылки «Раздана». И все радостно хохотали и стекались в главную комнату — разворачивать промасленную, лоснящуюся от остывшего чебуречного сока газету,

на которой жирно светились типографские строчки, — на которые нам было плевать.

Ночью старый клен шелестел на фоне черного брандмауэра, легкими движущимися тенями наполнял всю квартиру. Бессвязно бормотала любовь, смешливо перебегала босыми ножками среди зеленых бутылочных осколков, с хихиканьем журчала в совмещенном санузле с ржавыми и плачущими трубами, с ссохшимся бельем на веревках, и снова падала на раскладушку или на пол, и не могла насытиться. На кухне читали стихи, пили, дрались — и капала из носа алая кровь.

Как войдешь — налево — квартировал милейший Зайчик, маленький, мяконький, жовиальный, — отсидевший — сколько дали — за опасные — родственные — связи с одним крупнейшим врагом народа. Вдовец, переводчик с итальянского — владелец магнитофона «Днепр», в котором постоянно проживала его великая, его безнадежная любовь — цыганка — с усталым лицом — возлюбленная им не за лицо — за голос, за разливанную степную таборную тоску — великая певица — которую он всегда ждал и которая никогда не приходила. Я ехала домой, душа была полна — пелось и обрывалось, не успев продлиться: каким-то новым счастьем — магнитофон ломался, и Зайчик, в отчаянии, являлся населению квартиры, как Лаокоон, опутанный магнитофонной лентой.



Он был украшением квартиры, этот лирический, чудесный Зайчик. Всех мирил, со всеми выпивал, всяк пытался сшибить у него денежку, загибая про свою бешеную дружбу с цыганкой и клянясь на крови свести ее с Зайчиком — несмотря на постоянное присутствие — ее — цыганкина — мужа — хладнокровного, грозно ревнивого, похожего почему-то на китайца — в угольно-черной круглой шляпе. Все было бесполезно. Зайчик денег в долг не давал. Скуповат был. И мудр.

Не забудем также о японце, пропившем свою виолончель — коллекционную — не меньше, пожалуй, чем Амати. Откуда в доме взялся этот штабс-капитан Рыбников? Скорее всего, его ввел в обращение хозяйкин брат Толик — бешеный гусар и обаятельный человеконенавистник, с чубом — кучерявым — вьющимся по ветру — с отвращением — вечно — изучающий японский.

Иностранный узкоглазый консерваторец — кротко — с короткими пробуждениями для немого, вежливо улыбающегося выпивания — спал на полу в маленькой комнатке — из прихожей прямо и направо — на россыпи коричневых — с золотом — томов полной Британской энциклопедии. Новообращенных — значит, и нашего Лейтенанта при том — первом — его появлении в квартире без взрослых — водили осматривать спящего японца, как редкость, а по ночам — рядом с ним — но бывало, что и на нем, на неразличимом во тьме небольшом японском теле — некоторые сладостно ворковали и постанывали.

Третья — самая большая — комната — главная — бальная, пиршественная, тронная — написана в памяти, скорее, не маслом, а дымной и плотной ночной акварелью, с преобладанием синего и темно-золотого.

По утрам — здесь — хозяйка с короткой мягкой стрижкой, в очках, в кимоно, в шлепанцах, смеясь и болтая, иногда справляясь с лохматым модным рижским журналом, быстро — среди ужасных вчерашних тарелок, шпротных, килечных банок с окурками — насквозь пропитанными жиром — крутит ручку, стрекоча на черном с золотом «Зингере».

За ширмой с черным шелковым экраном, на котором красными, синими, золотыми шелками выпукло вышита столица империи Мин, — в трусиках, с голой — обведенной розовым сиянием — большой грудью, приятно ласкаемой сквознячком, тоже в очках, в туфлях на шпильках, стоит — высокая — похожая на шведку — серьезная, из богатой семьи — юная — заказчица платья — к ее скорой свадьбе, — еще не догадываясь о своем — совсем уж недалеком — странном — будущем.

Недалекое будущее — страждущее по воде и мечтающее о пиве — в грязноватой белой майке — со спутанным чубом — сказочно, былинно пышащее перегаром — уже входит в комнату. Оно уже повело чутким до этих дел носом, уже унюхало, заглянуло за шелковую столицу империи Мин и вскричало — грозно, с восторгом: «Мое!»

Обычно хозяйка — в распахнувшемся кимоно — бросалась — с криком: что эту сволочь и тунеядца — братца — оставшись после ранней гибели родителей без всяких средств к существованию — выкормила и вырастила — себе на горе — на эти — кровью погибшей ее молодости и слезами горючими ее одинокой судьбы — политые копейки — и что не даст она ему разгонять ее клиенток своим... этим самым. На что братец Толик, мгновенно воспламеняясь, кричит, что не ей бы, падле, кричать, потому что вообще все ее заказчицы ходят только из-за его... этого самого, которого, кстати, он готов немедленно продемонстрировать, а не из-за ее — говенного и немодного — шитья, — и в чем дело, в конце концов? — он трахает, она шьет — все довольны.

Верхние, нижние, боковые соседи бешено бьют в стену передними и задними копытами и орут: кончайте орать, гады, алкоголики, тунеядцы, педерасы, абстракционисты, житья от вас нет! Страшные трещины ползут по потолку, кусками рушится штукатурка, и милиция идет на приступ. Я ехала домой, двурогая луна светила в окна тусклые вагона — вдруг — починившись — вступает Зайчиков магнитофон. Вежливо, с ритуальными поклонами входит разбуженный японец, которому — в бело-розовом облаке сна — привиделась родная сакура и под ней — навеки утраченная — виолончель — первоначальная стоимость: миллион долларов — и ищет — узкими лакированными маслинками-глазами — милую бутылку.

Толик, посмеиваясь, отступает в санузел — на заранее заготовленные позиции — попить хлорированной водички из крана и подремать — в ванной, на серой подушке — под окаменелым бельем — в ожидании неизбежных дружеских звонков, предложений, приходов, приносов.

Тихо ведет себя заказчица — и серьезно. Как только хозяйка, тайно — влюбленно — довольная могуществом своего кобеля-братца, крича и хохоча идет на войну с соседями и милицией, тут же заказчица — тихо, но решительно и прямо, как Китоврас, — в туфлях на высоких каблуках — с голой — строго наведенной на цель — грудью — направляется в санузел — к Толику — спросить: простите, Толик, что вы имели в виду, когда сказали «мое»? — покуда ее жених — студент-дипломник МГИМО — надев очки в золотой оправе, — приценивается к тоненьким золотым обручальным кольцам — в Ювелирторге, на улице Пушкинской...

Всю жизнь бьюсь над тем, как описать этот кадр — первое явление Лейтенанта — в сюжете — в квартире без взрослых — в нашей жизни. Как материализовать мгновение — взвихрившее всех — нас — вокруг одного лукавца — с прямой суворовской спиной, в черном вельветовом пиджаке — обольстителя, позвавшего — всех нас — за край земли — и бросившего — навсегда.

Гром, молния, пиротехника — инфернальность? Быт, скороговорка черно-белых подробностей — неореализм? Нет, все не то.

Близость, ощутимость тайны — неразрешимой до конца моих дней — вот, вот, горячее, горячее — раскованное — усилие неэвклидовой догадки, соединяющей несоединимое — в пространстве и времени — неосимволизм — символ чего-то, что невозможно описать, как запах московских бульваров после летнего дождя — возвышенная простота — горячо! — чувство — проникающее — в душу, в мозг — ритм, поэзия, не думающая о том, что она поэзия, слезы, улыбка, встреча, прощание.

На самом-то деле мой Лейтенант просто — по своему обыкновению — ввинтился в одно из отверстий, которые проделаны были его —шагреневой — судьбой — как в сыре — в лакомой для него — Москве, — по которой он и шагал, и взбирался, и ухал в пропасти, и полз, — и вот выполз, вылез на свет — среди нас, грешных.

Только он взглянул на всех — на нас — вызвал — магическим усилием — невидимую гаммельнскую дудочку, как сразу сюжет существования всех персонажей, оказался — на время или навсегда? — переписанным — и стал событием. Вернее, так: сначала он — взглянув на эту жизнь, — рассказал ее сам себе, а уже потом, увлекшись, стал рассказывать им — нам — подчиняя все своему — по обыкновению абсурдному и точному — вдохновенному — расчету — задавая всем — каждому — его — каждого — с помощью Лобачевского — проложенный — среди сугробов, луж и палых листьев Москвы — новый — единственный — несбыточный — путь.

И всем сразу захотелось быть вместе с ним — всегда — слушать, верить басням, выманив на кухню, давя каблуком или босой пятой куриное крылышко, шепотом — быстро, взволнованно, задыхаясь, — выкладывать — ему — о себе — всю — невероятную — тайную — правду — или то, что казалось правдой в этот — кухонный — восторженный миг — истины, — в этой раскрутившейся вдруг, волшебной — небывалой прежде — электрической игре, и верить ему, любить его, хотеть его, обиженно ревновать к другим, и ради него — все делать — все думать — все чувствовать — теперь — всегда — не так.

Вечером — в большой комнате, за круглым столом, под желтым абажуром — хозяйка кричала нам, что мы — говнюки — никогда не будем взрослыми, до самой смерти, что вечное проклятие нашего поколения — быть мальчиками на чужом пиру — откуда только взялись у нее эти слова? — и смотрела на Лейтенанта коровьими глазами, а он, жалея ее, утешая — этакий старичина Лука, — гладил исколотые шитьем — все ради братца — пальцы, и она была готова на все. Писец, надоело — тихо говорила она — бутылки, окурки, объедки, японцы — японца немедленно выгнать на фиг, ну, зачем, зачем нам японец, хоть одному нормальному человеку в этой стране нужен живой пьяный японец в доме?

Присланные нам в подарок — широкий жест — от дружественной компании с Черняховского — две дивные подмосковные шлюшки — Клубничка и

Земляничка — с химией на голове — одна в красных, другая в черных чулках — фабричные девчонки из Болшева, наезжавшие в Москву позабавиться, — с нахмуренным удивлением, сжав красные рты, полные блистающего металла, смотрели на орущих и спорящих и ничего — бедненькие — понять не могли.

В комнате напротив вдруг смолк неясный благовест заутреннего звона: замолчала цыганка — вошел Зайчик и сказал: господа, имею честь сообщить вам — я скрывал от вас, что я женат уже тридцать четыре года, моя жена, мой вечный друг и страдалица — терпеливица, ожидалица — имеет быть вам представлена сию секунду. Открылась дверь, вошла старая худая женщина в шляпке с цветами, обвела всех полным доброты взором, сказала: а я все про всех вас знаю, мне Сашенька всегда все про вас рассказывает, какие вы прекрасные и как ему у вас хорошо, тепло и весело, он, наверное, вам говорил, что я умерла, но нет, я не умерла, я живу в нашей однокомнатной квартире в Марьиной роще, у нас внуки, Сашенька же так много пережил, что теперь ему надо постоянно чувствовать на губах вкус свободы.

Заказчица вежливо сняла руку Толика со своего розового колена, вышла на балкон и помахала студенту МГИМО, одиноко пасшемуся внизу — в недоумении, в тоске — с обручальными кольцами в кармане. Немой японец, кланяясь со сложенными ладошками и попутно демонстрируя тогда еще мало известные широкому кругу диковинные и молниеносные приемы восточных единоборств, внезапно отверз уста, признаваясь — через Толика, — что на самом деле виолончель — по-японски: виоранчель — старинного мастера Амати...

Как исчез Лейтенант?

Кажется, тогда перегорел в квартире свет — или, скорее, его отключили за неуплату. Зажгли свечу. Настроение у всех было лирическое. Лейтенант взял гитару.

Я вижу вас, я помню вас, —
пел он, —
И эту улицу ночную,
Когда повсюду свет погас,
А я по улицам кочую.
Прощай, Садовое кольцо,
Я опускаюсь, опускаюсь
И на высокое крыльцо
Чужого дома поднимаюсь.
Чужие люди отворят
Чужие двери с недоверьем,
А мы отрежем и отмерим
И каждый вздох, и каждый взгляд.
Прощай, Садовое кольцо,
Товарища родные плечи.
Я вижу строгое лицо,
Я слышу праведные речи.
А мы ни в чем не виноваты,
Мы просто постучались к вам,
Как те бездомные солдаты,
Что ищут крова по дворам[1].

Было очень тихо, когда он кончил петь. Каждый думал о своем. В открытую балконную дверь — с улицы Горького — легко вплывал розовый, серый, голубой, золотистый прохлад-

[1] Слова Геннадия Шпаликова; поется на мотив известного романса «Я встретил вас, и все былое...».

ный июньский рассвет. Кто-то сказал, потянувшись: не путайте муки совести с муками похмелья, пора всем идти пить пиво, есть кой-какая капуста, поехали в Пльзень. Переглянулись. Но Лейтенанта среди нас уже не было. Исчез — без единого слова. Воспарил, растворился, стал воздухом рассвета.

А они — мы — так и остались — очарованные и обманутые — за столом — всегда за столом — всегда под желтым абажуром. Наступил вечер.

Тележку с оператором, приникшим к аппарату, с режиссером, шепчущим ему на ухо, что надо взять этот кадр — возможно, кстати, что он пойдет на финал, — так, чтобы композиция не разваливалась, пока будет длиться отъезд — а он будет длиться всегда, — тянут назад, назад — по рельсам — все дальше и дальше — от стола, от недвижно сидящих под абажуром — все дальше — рельсы проложены в бесконечности, в космосе — пересекают Млечный путь — так далеко мы еще никогда не уходили друг от друга, — огибают Большую Медведицу — дальше и дальше — и вот мы уже так далеки, что этот стол под лампой становится звездой, новой планетой — имени — кого? — дадим ей имя нашего Лейтенанта.

Мы больше не видели его никогда. Видели другие — какой-то бывший водитель такси с заячьей губой, какой-то официант, любитель мужской ласки, какой-то толстый разжалованный газетчик, заика, страдающий недержанием мочи, какая-то кривоногая актриска с огромной грудью, подвизавшаяся в дубляже, — а мы — нет.

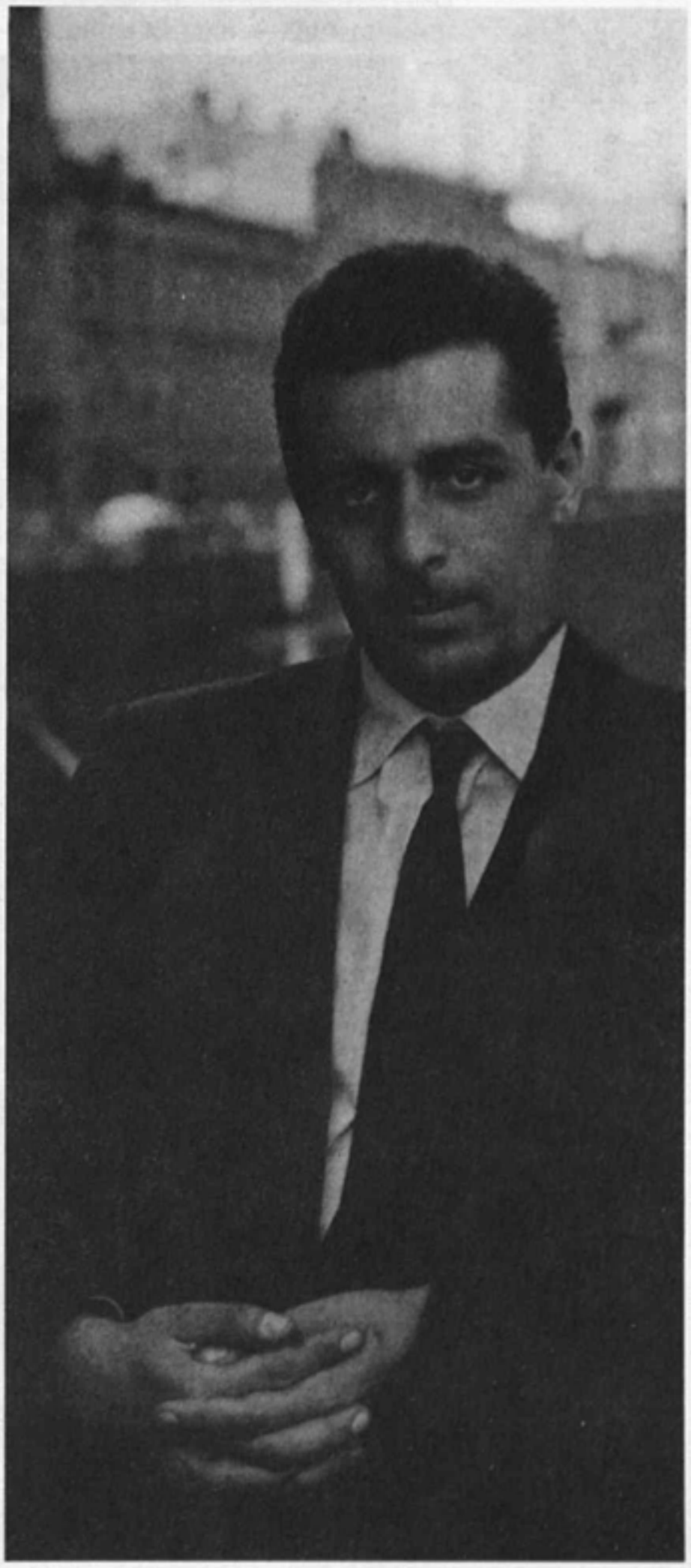
В чем дело? Ему было плохо с нами? Ему было хорошо с ними?

Просто прискучили исповеди — просто смертельно испугался банальности — просто стали неинтересны — мы — все — стало неинтересно — это все — но рассказывать себе — о жизни — поддерживая — в себе — эту жизнь, еще надо было — пока — и вот он — шасть — своими тайными ходами — внутри сырной головки — по Москве — от людей застолья — к людям чердака и подвала — а от них куда?

Перетиралась уже, тончилась золотая крученая нить, соединяющая рассказ о жизни с самой жизнью, и — по каким-то расчетам — автора — не меня, нет, — Того, у которого ремни на сандалиях развязывать никто не достоин, — настало — для моего Лейтенанта — сюжетное время — встретить на своем пути — на перепутье — протагонисту — антагониста — с тем, чтобы — на своем опыте — испытать — как уже не раз бывало, — в чем все-таки реальная связь между замыслом и финалом.

Как мне потом удалось выяснить — сочинить? — исчезнувший — от нас — Лейтенант — вновь вылез на свет возле пивной будки — у Любки — где и произошло его знакомство с Марчелло. Так было решено заранее: золотая нить должна быть перерезана финским ножом — как в романсе, — а не разорвана — корявыми беспородными грабками — чего-то такого, что не имело формы и содержания, тела и лица, как Великая Кривая, не дававшая миновать и обойти ее шалому эгоцентрику Пер Гюнту.

Если уж должно быть, пусть будет так, как я хочу, прошу Тебя, — тысячу раз говорил я, — тысячу раз потом набрасывая — углем? —

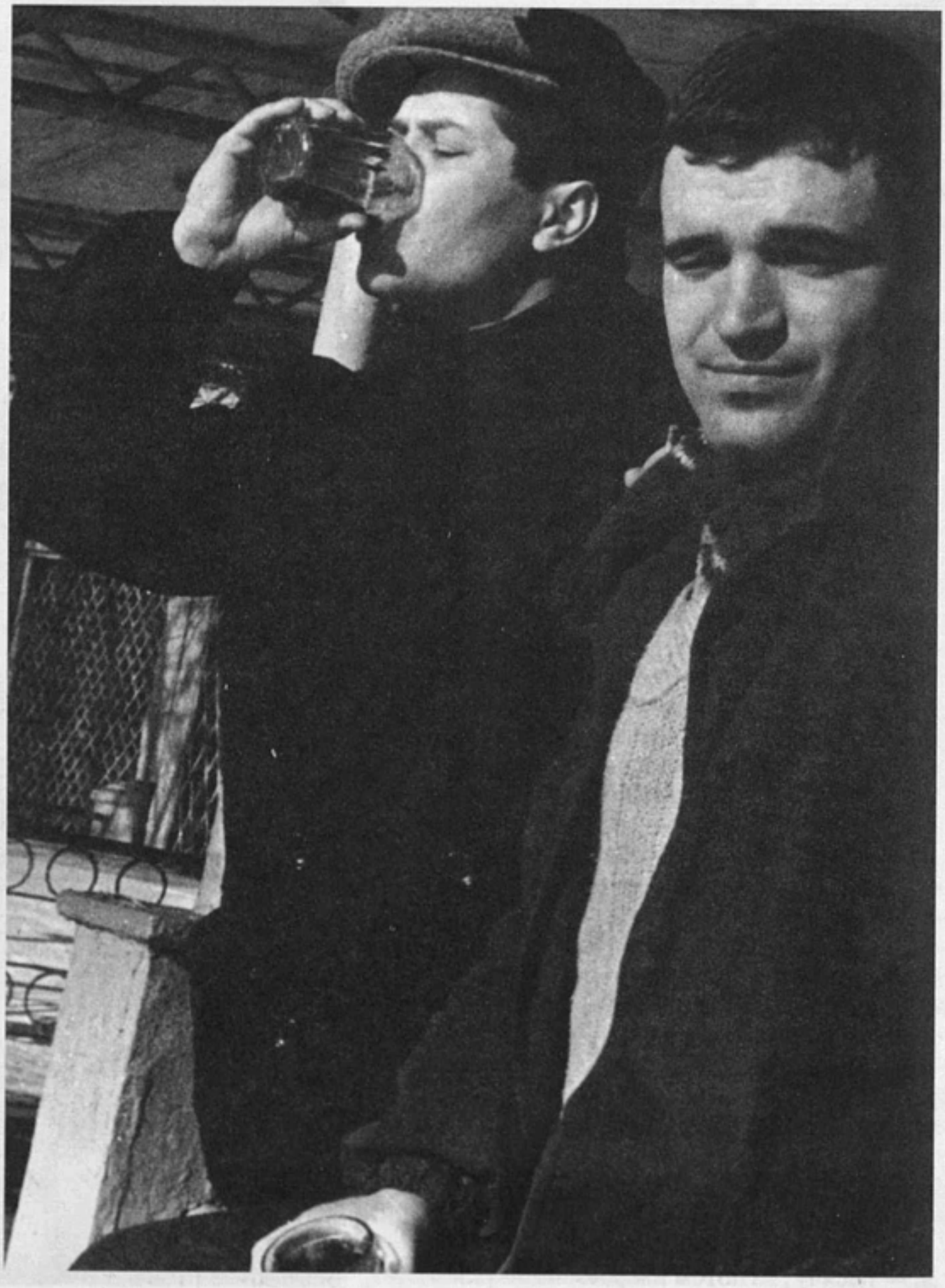


эту финальную берлогу — узкую, с косыми бугристыми стенами, изъязвленными грибком, — с серым окном и пустым сухим аквариумом на подоконнике, с двумя пустыми бутылками «Кубанской» и общей — на троих — глубокой тарелкой с бумажно-бледными раскисающими ошметками пельменей — на покрытом газетой ящике — и черными перчатками на табуретке — в углу.

Вдруг — крик — вспыхнула кровь на серых, сбившихся комком, пахнущих простынях — внезапный взрыв, внедрение цвета в монохром кадра — эффект безошибочный — вызывающий ужас, доверие и восторг зала. И жмущаяся — спиной, задом — к стене — на манер княжны Таракановой — Любка в короткой, выше голых коленок распашонке — таращит голубые глаза, слезливо раскрывает мокрый рот с фиксой и лепечет: почему, почему, почему, подонок?

Да, безусловно так — кич — так романтичнее, а я романтик — последний, быть может, — вы, наверное, это уже успели заметить.

Москва, ночь, бедный, тоскующий Евгений — одинокий романтик — греющий красные пальцы во рту. Всякий Евгений должен мерзнуть — по определению — должен быть одинок, должен метаться по городу, выпрашивая две



копейки, и, сжимая ледяную трубку телефона-автомата, с надеждой врать той, которая снимает — у одной ведьмы — вожделенную — особенно в продуваемой насквозь — без стекол — телефонной будке — теплую конурку на первом этаже — мещанской кирпичной кладки — дома — с окном, выходящим на распивочную арку — и которая, конечно же, врет сейчас ему — мне — с той стороны телефона, — но, к счастью, — в данный момент — свободна и имеет портвейн — недопитый, — и вот уже — ура — наш Евгений не один в этой синей беспросветной зиме.

Хозяйка логовища, сдававшая теплую конурку, была ведьма. Она летала. Да, я видел полет ведьмы — за некоторое время до того, как впервые узнал о рекордном перелете Маргариты.

В ту ночь ведьма — голая — набросив на плечи блестящие, распадающиеся на тонкие пряди жирные волосы, верхом на добермане-пинчере, настоящем, а не превращенном из глупого соседа, лихо шпоря его шоколадные бока соблазнительно грязными — от босого хождения по крашеному красному затертому полу — пятками — о, тайны соблазна! — носилась по квартирке, куда приходил — обычно пьяноватый — ее — ведьмы — погибающей от недостаточно разделенной любви ко всему живому — любовник — идиот — речного флота — в черном кителе — капитан — и где снимался моей временной — глупенькой, славно распутной музой — закуток с окном, выходящим во двор на мрачную распивочную арку, ведущую — из двора — в белую и бурную от метели улицу.

Я подглядывал за ведьмой из тесного, сладковато пахнущего моей музой закутка, где возлежал на полу на каком-то тряпье, глотая — из большой чашки — кстати, голубой — «три семерки», покуда моя — на толстых детских ножках — муза — по кличке Киса — при свете торшера имени шестьдесят модерных годов, сидя спиной ко мне на стуле — трогательно узкая в плечах и мило, простодушно расширяющаяся книзу — настоящая грушка, — позевывая и хитренько улыбаясь сама себе в прямоугольное зеркало — лицо колабрюньоновской Вишенки, только без ягодки на черенке в губах, — и почесывая правой рукой мохнатую подмышку-пещерку, готовилась ко сну — со мной, — не обещавшему ей ничего особенно хорошего.

Тем временем ведьма — крутым скоком соскочив с добермана — как я наблюдал из закутка — вылетала — из окна — совершенно голая — и косо, по темной гипотенузе — с сальным шипением растопляя жаром своего неутомимого, неутоленного тела спрессованный морозом воздух, устремлялась вверх и — по-над Москвой — оставляя за собой сияющий, пышущий, раскаленный металлургический след, посылая на лету приветы Гоголю с Булгаковым — неслась на встречу с Марчелло, который уже летал над домами, распугивая смущенных ангелов и потирая длиннопалые белые руки, запятнанные кровью Лейтенанта.

Прошло много лет. И вот однажды некий Евгений Б., уже не первой молодости химик-механик по профессии, не шутя балующийся разного рода сочинительством и большой поклонник Неэвклида, — решил — утомленный навязчивой сложностью бытия — плюнуть на все и осуществить давнюю мечту — остаться наедине с поэтом Батюшковым — причем именно в годы его — бедного Батюшкова — безумия. Наврав близким — а врун он был записной, — что уезжает по делам химии — и механики, — Евгений Б. — через третьих лиц — снимает — у невидимой хозяйки — комнату — в двухэтажной — как на сцене — запущенной пыльной квартире — в Замоскворечье.

Первым делом — он, открыв чемодан, достал лежащую сверху и повесил на стену — в рамке — увеличенную репродукцию с карандашного рисунка Н.В.Берга, изобразившего шестидесятилетнего сумасшедшего поэта — в рост — спиной к зрителю — лица не видно — теплые сапоги с ушками, казакин, ермолка, бритый затылок, торчащие уши — из-под мышки виден кошачий — полосатый — хвост — перед раскрытым окном — с видом трехглавого храма.

Потом Евгений сел к столу — в деревянное, крашеного дерева — кресло — и — глядя в спину Батюшкову — с кошачьим хвостом — без печали задумался над тем, что надежды — тлетворные по большей части — как ничто уничтожают ценное вещество жизни.

Мир, — думал он, — это сосуд, полный непрерывно кипящей и никак не выкипающей чувственности. Память — раскаленная светящаяся густая живая магма — кипит и клокочет — в душе, голове, пальцах, чреслах. Память как с цепи сорвалась, выделяет из мрака фигуры — и раставляет словно на большом полотне какого-нибудь французского классициста — композиция с вписанными в коричнева-

тый, потрескавшийся пейзаж — нагими нимфами, — тут же колоннада, виноград, отражение в ручье, фавн, холодная вода в кувшинах.

Но при чем тут Батюшков?

Может быть, дело в его страхе, или в мечте, или в иллюзиях, или в наваждениях, или в отчаянии — которые Евгений Б. хотел почувствовать, как свои — переварить — как и прежде переваривал — не раз — своим — жестким — тигриным — желудком — весь — даром ему достающийся — сладчайший корм — и — переварив — как свои — изобразить — на новом для себя языке — через тире — позволяющие одному слову лукаво обходить другое — в прозе поэтической, то есть — в романтическом стиле.

Жалкий — усталый? — раб языка — речи — ритма — Евгений Б. мечтал лишь об одном, как — пользуясь перекуром — жилистого, в замаранном переднике — Прокруста — который даже не обернулся: знал, собака, что я все равно вернусь, далеко не уйду, — тихо сойти с ложа и — ковыляя на одной — уцелевшей — ноге — толкнуться в дверь — за которой сад — метафор — чужих? — вдохнуть напитанный ароматом цветов воздух — и тут же назад — знал собака! — виновато — назад! — на окровавленную клеенку — подставлять оставшуюся ногу — лишь бы — то удаляясь, то приближаясь, то со словами, то немотствуя, то яркое, цветное, то черное и белое — было — всегда — это — ненавидимое и презираемое — любимое — объемлющее все, как московская ночь, — кино.

Чертов Прокруст, затоптав окурок, надавив на ноздри большим и указательным, шумно выстрелил на пол накопившимися соплями, вытер пальцы о передник, надел очки и взял в правую грабку пилу.

И вот уже Батюшков — обреченный безумию, которое, осклабясь — из темного, жуткого далека, — зазывало его к себе, — жег свою библиотеку — эффектная сцена! — безумный — источая проклятия, угрозы и слова ненависти, с бешенством возвращался в любимую Россию — с полными руками цветов — пристально всматриваясь в синеву неба, как бы видя там блестящий замок, — и писал Байрону — давно мертвому — письмо — и — так решил Евгений Б. — Байрон ответил ему — и вот уже мы видим Байрона: Греция — ночь, зримо пахнущая лавром и лимоном, свеча — мертвый хромой лорд пишет ответ — безумному русскому поэту — гусиным пером. И тут мощно — из глубины — De Profundis! — вступали — поддержанные сразу всей струнной группой — неэвклидовы странные силы — и издалека начиналась особая — излюбленная — автором — тема: полет ангелов — шум крыльев — песня воздуха — и весь верхний ярус в слышимом движении — ангелов — или демонов? — надо справиться у Сведенборга.

И тут Евгений почувствовал, что он в комнате не один.

Он оглянулся. На тахте, застланной гедеэровским — в катышках — пледом, сидела — в джинсах и босая — с бледным лицом в обрамлении жгучих библейских волос — с тем единственным в мире лицом — подобного которому я не видел даже в Гефсимании, — с тем невероятным соединением близости и дали — в серых глазах — соединением насмешки, покорства, своеволия и обреченной на неудачу удали — и, наклонившись над коленками, терла руками наивные розовые косточки — нежно переламывающие почти идеальную линию маленькой стопы, — говоря при этом: идиотка, совсем разучилась ходить.

И тогда он увидел — с необычайной ясностью — нам тринадцать лет — новый год — через два месяца умрет Сталин — ночь — родители друга оставили нам квартиру для праздника — тишина — кто-то плачет в дальней комнате — библиотека до потолка — зеленая лампа с наброшенной красной просвечивающей шалью — диван — черная бутылка чешского ликера на полу — большая книга с волнующими медицинскими картинками на ее коленках — подвернутая босая ножка — и как меня неудержимо тянуло — к ней — дотронуться — до ее ножки — пальцами — губами? — удержался! — а если — о, что за жизнь: всегда — между «если» и «вдруг» и — «никогда»! — а если бы дотронулся?

Грянул бы гром — изменилась бы последовательность — эволюция — всех событий — в мире — как в рассказе Брэдбери про бабочку — убитую экспедицией — заброшенной машиной времени — на шестьдесят миллионов лет — назад. Все было по-другому — как? — ничего не касайтесь в прошлом — вот главное условие опасно увлекательного сафари — мертвые оказались бы живыми, а живые — мертвыми? — слава пришла бы к другим и бедность — к другим — зачем?

Зачем?

С огромного доисторического хвоща бесшумно взлетает невиданного раскра-

са бабочка, отливающая зеленью, золотом и чернью, и садится рядом, как бы говоря мне, поймай, убей — все изменится.

Может быть, ты бы не спала с этим — сержусь я, — и с тем, и с тем — в той проклятой квартире без взрослых! А ты не таскался бы к той — обижается она, — похожей на грушу. А к кому мне еще было тогда таскаться? — кричу я, — к кому? В ту страшную ночь! В ту ночь, когда Марчелло убил Лейтенанта? — тихо спрашивает она. Да, когда его не стало. Почему он ушел от нас, почему? Ему не хватало любви, — произносит она, — теперь мы часто об этом с ним говорим — и тут я с удивлением смотрю на нее — ничего более — продолжает она — просто не хватало любви — никому ее не хватает, но ему особенно — в те странные московские дни все требовали — от него — ждали — от него — сам вызвался — а ему самому — не хватало — поэтому и ушел.

Подожди, — осеняет меня наконец, — откуда ты знаешь про ту ночь, — кричу я, — ты не можешь о ней знать, не можешь! — тебя уже не было — бесстыдно обнаженная, рыжая, с содранным с нее ярким и редким мартовским переделкинским снегом — разрытая для твоей могилы — земля — была раньше — ты не можешь знать!

В ответ мне — за окном — тихий шелест — крыльев — многих крыльев — их крыльев — шелест становится согласным шумом — музыкой — расстояние между ее босыми ногами и землей — увеличивается — не уходи — молю я — пора — говорит она — не оставляй — молю я, глядя на нее снизу вверх — не оставляй! — шум крыльев — нет — шум крыльев — мы храним тебя — пока — зачем? зачем? — шепчу я в слезах — шум крыльев все сильнее, сильнее...

Москва. Плющиха. За окном — весенние деревья, в доме пахнет куличом. Вечернее раздражение, громкая каприза ребенка, надоедливость щенка, как простыми нитками, крепко сшивают меня с реальностью.

Страстная суббота была холодная, ветреная, простудная. За ночь природа, не менее всех заинтересованная в чуде, совершила предписанное ей усилие, и утром — невероятная золотая ясность разлилась над Москвой. Как я люблю это — лучшее состояние — соединение голубизны, золота и прохлады — имейте в виду, именно в такую погоду можно увидеть своих ангелов — видно все — во весь простор судьбы — тут-то друзьям-операторам — камеру на плечо — и снимать, снимать. Да вот беда — сценария нет, так и не написался — обрывки, заметки, черновики, наброски, пейзажи, чертежи, кроки, памятки.

А как же тайна? — спрашиваете вы — тайны ненаписанных сценариев?

Да нет никакой тайны. Не написал, вот и все.

Из нашей жизни исчезали понемногу и вот уже полностью исчезли стихи. Они бесшумно, невесомо и незаметно, как бы сами по себе улетучились, выпарились, иссякли. Вернее, это, конечно, не так. Это мы сами их улетучили, выпарили, иссушили. Но, впрочем, и не в этом суть. Как и не в том, что сегодня стихами мы почему-то называем любые иронические нескладушки иногда с рифмами, а иногда и без них.

Проза, которую вы сейчас прочли, — это, в сущности, как мне кажется, достойные стихи. Не нескладушечные, новомодные и надменные, а те самые, полузабытые, сердечные, старинные, служение которым не терпит суеты. И дело не только в том, что в ней, в этой прозе, вернее, в них, в этих прозаических стихах Павла Финна, как тому и положено в стихах, по преимуществу повествуется о бесплотных и как бы даже бессмысленных душах поэтов, частью еще живых, а частью уже ушедших, у которых были и есть, разумеется, имена, но теперь и даже не в них, в этих славных именах, дело[1].

Дело в искусном определении автором этой прозы — стихов — химического состава воздуха, из которого образуются поэты и поэзия. В бытовом смысле это можно было бы назвать жизненным озоном. Или озоном жизни. Однако сгустки этого удивительного воздуха, из которого образуются души поэтов, значительно сложнее этого элементарного химического образования. И об этом тоже эта строгая проза и лиричнейшие стихи. Хотя существование этих сгустков, без сомнения, все озонно.

Озон питает любую жизнь, в том числе и нашу. А наша жизнь сегодня трагически безозонна. От этого так рано, несправедливо и непоправимо уходят лучшие наши поэты. От этого улетучивается и сама поэзия. От этого хиреют, свинчиваются, слетают с катух и впадают в уныло прозаическое придурство и сами наши безозонные, тухлые времена.

Сергей Соловьев

[1] Вот почему, кстати, и редакция не дает подписи под фотографиями. — *Прим. ред.*

Н.РЯЗАНЦЕВА

Далеко от Москвы

Я получила странное письмо — от незнакомой женщины, откуда-то из Сибири. Она спрашивала, та ли я самая ученица 318-й школы Наташа Рязанцева, которая в бог память дай каком, наверное, в пятьдесят третьем, году напечатала в газете «Пионерская правда» стихи о Москве. Прилагалась пожелтевшая вырезка из «Пионерской правды». Это было давно, в самые тяжелые для меня дни, когда умер муж, и письмо это передали из Союза кинематографистов вместе с траурными телеграммами. Никогда я не была так далека от ученицы 318-й школы и долго не могла понять, что это я такое читаю. Оно вынырнуло из детства, минуя всю биографию: ни фильмы, ни режиссеры, ни тот сценарий, на который она наткнулась, не интересовали эту женщину — только стихи о Москве. Через тридцать с хвостиком лет, как бутылка из пучины морской...

Стихи были такие плохие, что стыдно вспомнить, я и тогда уже сокрушалась, что их напечатали, взяли в литературном кружке, и через год на́ тебе — публикация. Корявой «лесенкой», почти прозой в них выражалась несложная мысль, что когда мы живем в Москве, мы ее совсем не замечаем, а стоит уехать куда-нибудь далеко — «и если по радио в вашем вагоне поют «Дорогие мои москвичи» (единственную строчку я помню), — то Москва расцветает всеми огнями, звездами, салютами и т.д. и т.д., детскую свою тоску по красавице столице пыталась я выразить. А ответить той женщине даже не пыталась, возникал невежливый вопрос — неужели она лучше ничего не читала, чем мои детские вирши? Про ту же Москву, про ту же ностальгию? Она писала, что по рождению москвичка, но в юности пришлось уехать, а потом мечтала вернуться, но не вышло, десятки лет она мечтала о Москве, а теперь уже и не мечтает.

Видимо, мое сочинение попалось ей в минуту острой тоски, она над ним даже плакала — где-то далеко от Москвы... У меня тоже было много таких минут, когда — «Я по свету немало хаживал...», и глаза мокнут. «Далеко от Москвы» — такая толстая книга, что не удалось ее осилить, но от самого названия продирало холодом, угрозой утрат и всеми чувствами, в которых мы совпали с моей корреспонденткой. Она писала, что чем дольше живет, тем дальше, дальше от нее Москва, и тем ближе — чаще вспоминается...

Почему меня уже в детстве посетила эта тоска?

Отбросив литературный снобизм, я должна гордиться таким рекордным по времени «читательским откликом» и посвятить этой женщине свои воспоминания.

Бабушка читала: «Скажи-ка, дядя, ведь недаром Москва, спаленная пожаром, французу отдана?..» Дальше я не слышала, вопросы душили, в три года сразу три вопроса — полный «капут», значит, «ей еще рано». Почему французы? Нас же немцы хотят захватить! Это я еще спрошу — может, они тоже с нами воюют? Но почему «отдана?» Ведь мы Москву не отдали, не отдали и никогда

врагу не отдадим! Пожар я уже себе представляла, но неужели вся Москва совсем сгорела? Все равно она не сдалась, я точно знаю, папа уже чинит железную дорогу под Дмитровом, и зачем мы только уехали из Москвы, в Ярославле тоже бомбежки... Слово «Москва-сква-сква-сква» повторялось чаще всех слов, и второе хорошее слово — «довойны». Вообразить себе «довойну» и Москву я не могла, но когда уж слишком взахлеб ревела, выскакивало оправдание: «Я подумала, что Москва вся сгорела...» И так посложно, осторожно уяснив пугающую строку, я уже могла выскочить в рубашке к гостям и, перекрикивая патефон, прочесть им в новогоднюю ночь: «Скажи-ка, дядя, ведь недаром Москва, спаленная пожаром...» Встречали сорок второй год, однако же смеялись...

Брат мой родился в октябре сорок первого. Помню воздушную тревогу, мы бежим в подвал, маме удалось донести его спящим, и в полной темноте, в тесноте, в напряженной тишине наш младенец отчетливо изрек — «алигу-ква-ква-ква...» Подвал сотрясался от хохота, весь двор запомнил первые его в жизни слова. «Покажи, Юрик, как квакушка квакает? Ой, я прямо обсикалась! Ква, ква, ква!» И я подсказывала с гордостью — «Москва!» До лягушек ему было еще далеко, уверена — он сообщил спросонья единственное слово, застрявшее в ушах, — «Москва». Ярославское оканье искажало любимое слово «довойны», получалось тягуче и грустно, но я знала, что мы не здешние, мы скоро вернемся в свой потерянный рай.

Н.Рязанцева. 1949

Прошла целая эпоха — шесть лет! — с победными салютами, веселыми песнями — «Барон Фондершпик попал на русский штык, остался от барона только пшик» и особенно любимой, детской: «Вернись, попробуй, дорогой, дорогой, тебя я встречу кочергой, кочергой». Сквозь пришепетывание патефона слов было не разобрать, одна «кочерга». Кто тогда знал, что она английская? Наша русская, плясовая, народная! Прошла и тайная досада, что война уже кончилась, а нам не досталось повоевать, но ничего, мы тоже будем бороться, мы уже боремся — за мир во всем мире. Прошел и долгий, слившийся с победой праздник — день рождения Москвы, восьмисотлетие...

И вот я впервые в жизни оказалась далеко от Москвы — одна, без родителей.

В этом «лагере санаторного типа» дети были ростовские, тихорецкие, белореченские, дети Северо-Кавказской железной дороги, и только я одна — москвичка.

Девочки ходили за мной, куда бы я ни шла, и старались взять под ручку, хотя бы прикоснуться. Они подглядывали за мной, и

Н.Рязанцева с братом Юрой. 1948

когда я дежурила одна в палате, врывались из других, старших отрядов — взглянуть на меня. Всем хотелось заплести мне косы или накрутить мои ленты на спинку кровати. Они по очереди застилали мою постель и клали одежду под матрац, чтобы сама гладилась. Потому что я видела Сталина.

Я не хвасталась, а так, между делом, сообщила, что всегда хожу с папой на демонстрацию, и один раз мы его видели на мавзолее.

— Ты правда видела Сталина?

Они хотели, чтобы я подтвердила при всех, когда все уже легли, в торжественной тишине, как бы поклялась, что я его видела, и выбрали меня председателем совета отряда. Хотя я была самая младшая и не слишком бойкая, скорее робкая, и культ моей личности, моей «столичности», поначалу меня смущал. Как положено, я возразила что-то нетвердо, предложила соседку по

Н.Рязанцева. 1949

койке Жанну, но все-все-все единогласно закричали, что у меня «авторитет», меня все слушаются.

В той дивной местности у моря, возле города Туапсе, в теплом месяце июне, когда детям вот-вот разрешат купаться, а пока только репетируют песни к костру, я оказалась единственной, кто видел лестницу-чудесницу и елки у Кремлевской стены и топтал вот этими самыми сандалиями священную брусчатку Красной площади. Я смотрела на свои сандалии, и они были уже не совсем мои, и я уже была не совсем я.

Как председателю мне особенно мешал младший брат, незаконно попавший в лагерь дошкольник. Он бежал от мужского коллектива, прибивался к девочкам и мешал нам плясать краковяк или убегал один в овраг, его вылавливали и в наказание ставили лицом к стенке, к свежевыкрашенной под мрамор, с жутким масляным запахом стене нашей веранды, и, когда меня послали его утешить, я только прошипела: «Так тебе и надо, тебя вообще исключат». Потому что «москвич должен показывать пример, а он тянет назад всю группу». Я старалась за двоих показывать пример, переписала в пионерской комнате все стихи и песни, какие помнила, в том лагере ни одной книги, даже песенника, не было. Получилась целая тетрадь, и никто не хотел учить, все хотели танцевать. Как я ненавидела эти репетиции, эту «польку-бабочку» и лезгинку, матросский танец «Яблочко» и гопак, но старательней всех прыгала, и косточки на ногах были всегда до крови сбиты сандалиями. А когда долго, невыносимо долго поднимался утренний флаг, я держала руку в салюте, а она сама падала, я вспоминала про партизан, как им еще хуже приходилось, их пытали, и незаметно поддерживала правую руку левой, и было до обморока страшно, что все заметят, как я плохо «держу салют», и тогда все узнают мою страшную тайну.

Я была самозванкой. Я не была пионеркой, но сознаться в этом, когда на рукав нашили две красные полоски, уже было поздно. Девочки не так меня любили, как прежде, любить председателя это значит «выслуживаться», и когда все, сговорившись, подняли голодный бунт, стучали ложками, мисками и требовали добавки, я не знала, что делать, я только тихо уговаривала: «У нас в Москве еще хуже кормят, и никто не кричит». Я оставляла все на тарелке, не помню голода, вообще не помню, чем нас там кормили, я все время думала об одном — сказать или не сказать? А за спиной я уже часто слышала: «Подумаешь, москвичка!»

Я решила признаться Жанне, серьезной девочке, на два года меня старше, самой умной, я решила посоветоваться с ней, когда все заснут, а мы будем лежать и шептаться, как в первые дни нашей дружбы. Но она всегда засыпала, пока я готовилась про себя, с чего начать: «Знаешь, Жанна, я давно хотела тебе сказать... Когда принимали в пионеры некоторых из нашего класса, я проболела всю вторую четверть корью и ветрянкой, а когда пришла — их уже приняли, шесть человек, а потом еще троих наметили, кто достоин, и нас, которые болели, нам даже сказали купить галстуки, а потом только «кормили завтраками», у нас же в Музее Ленина принимают, там очередь со всей Москвы, и я не знаю теперь, сказать или не сказать: я вообще не имею права носить галстук». Я ловко подводила к последнему вопросу, чтобы Жанна ответила: «Тю-ю, никому не говори!» И сама бы поклялась — никому...

И вот в одну беспокойную ночь, когда волны грохотали рядом, начинался шторм, а в горах завывали шакалы, и вся палата говорила про утопленников и спорила, можно ли увидеть шакала, я почувствовала, что Жанна тяжко ворочается и, кажется, даже плачет. «Ты боишься, ты шакалов боишься?» — мы стали шептаться. «Я про отца все время думаю, — сказала Жанна. — Он работает ночным шофером, а у нас в Ростове много бандитов, мы всегда за него ночью боимся». Я тоже вспомнила, что мой отец работает ночью. Тогда все министерства (или это называлось еще НКПС?) работали ночью, пока Сталин не спит в Кремле. Я рассказала Жанне, что мы тоже всегда очень за него волновались, когда жили за городом, в Лосинке, а ночью же электрички не ходят. Поэтому нам к восьмисотлетию дали квартиру в Москве, и он идет домой пешком, это близко, от Красных ворот до Краснопрудной, там вокзалы и не страшно, я только боюсь там цыганок, я не совсем еще привыкла к

Москве... Слово за слово — я всю жизнь рассказала, но не решилась признаться, что я не пионерка. Почему же я привезла с собой галстук? Вот в чем был главный вопрос. Я тайно сунула в чемоданчик свой новый шелковый галстук — вдруг в лагерь без галстука не примут? Стало быть, заранее замышляла свой подлог.

На другой день я услышала: «Тю-ю, какая она москвичка? Она из какой-то Лосинки, это не считается». Они не требовали меня к ответу, не спрашивали напрямик: «Почему ты наврала, что ты москвичка?» Я бы тогда ответила, что Лосинка — всего пять остановок от Москвы, мы всегда ездили смотреть иллюминацию и салют, и бабушка брала меня с собой на работу, мы ездили на метро до «Библиотеки имени Ленина», оттуда виден Кремль, а работа ее в красивом, как дворец, доме в мавританском стиле, его построил еще Савва Морозов, а теперь там «Британский союзник». Я сама цепенела от подробностей — вдруг они спросят, что такое «мавританский стиль» и кто такой Савва Морозов? Но они ничего не спрашивали, они все подружились между собой и потеряли ко мне интерес. «Я уже целый учебный год в Москве, если не верите — можете меня перевыбрать!» — я всегда была наготове, а они не спрашивали, и «авторитет» мой переместился к хорошенькой Томочке, волоокой «нимфетке» — я вспомню ее и всю их загорелую, неприступную компанию, читая Набокова. Они загорали, а я облезала. Они шушукались, а меня знобило от мыслей, поднималась температура, меня не брали на море и однажды сослали в «изолятор».

Не помню, долго ли я проболела, а когда очнулась в чистой мазанке, в целебной тишине, в обществе доброй фельдшерицы тети Ляли, от слабости, что ли, стала тосковать и плакать по своей родине, пытаясь вообразить до мельчайших подробностей какой-нибудь ее кусочек, но ни Красносельская — Краснопрудная, ни Красные ворота, ни Красная площадь не давались моему воображению, а только зеленая травка и пруд, затянутый ряской, и темная-темная картина без рамы — овраг в дремучем лесу, — пугавшая меня в бабушкиной комнате. Моя родина была зеленой и неподвижной. Любимые стихи — «Плакала Саша, как лес вырубали...».

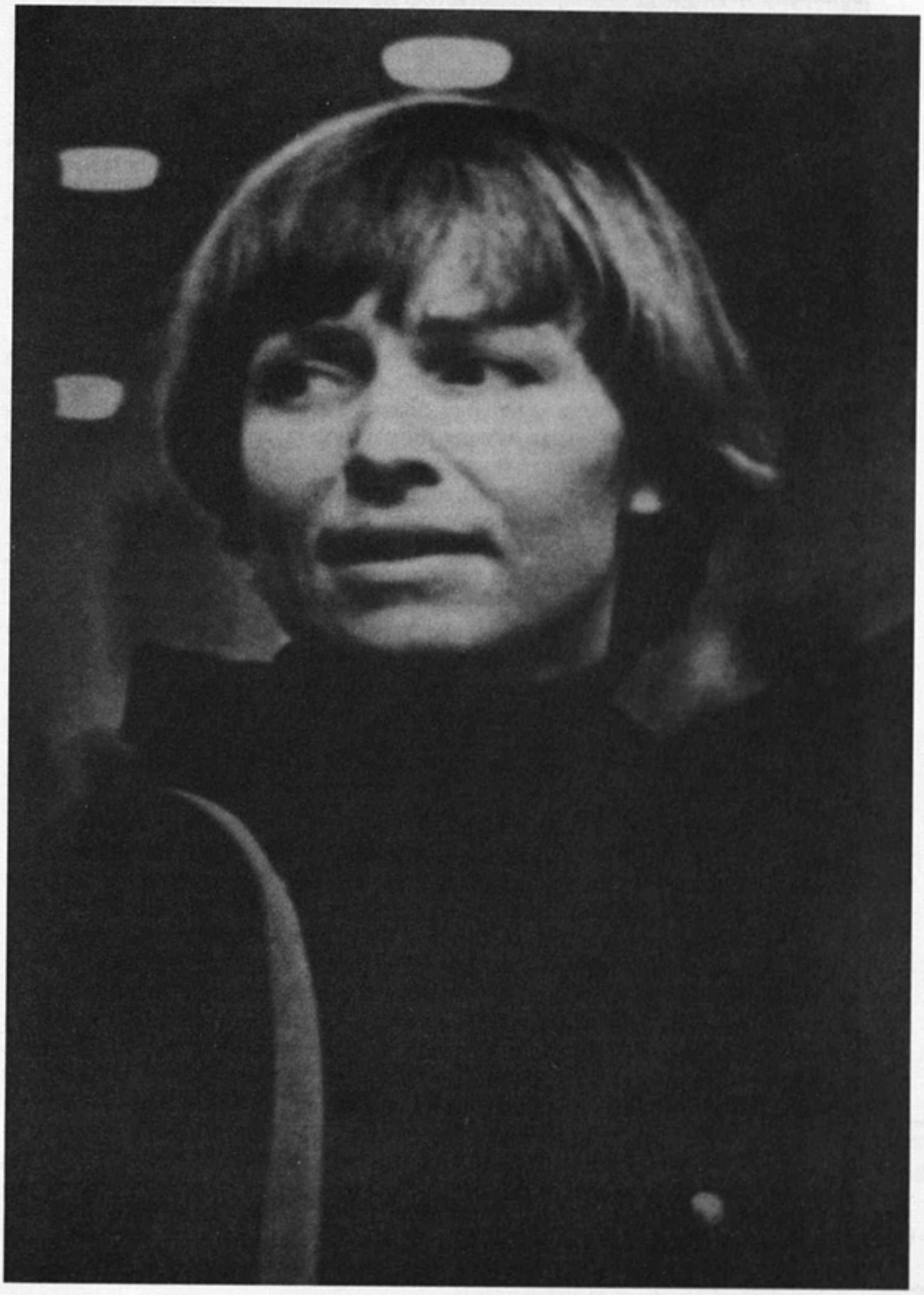
«Говорят, ты Сталина видела?» — спросила добрая фельдшерица.

«Не знаю, его все видели, а я...»

«Изолятор» располагал к чистосердечным признаниям. Для того меня и сослали, чтобы выпытать правду и очистить от лжи.

От Красных ворот до Красной площади мы шли медленно, то бежали, то стояли, и на стоянках взрослые объединялись в кружок, пели песни, обнимались или играли «в жучка», а дети томились, шныряли по чужим рядам, и очень просто было заблудиться, зазеваться, отстать от своих железнодорожников и долго петлять среди «легкой промышленности», получать из незнакомых рук то хрустящий гофрированной бумагой цветок на проволоке, то шарик на резиночке и в ужасе метаться, догонять — а вдруг они уже там, за Кировской, а после Дзержинской все побегут галопом, там уже не догонишь, потом в Охотном ряду шествие надолго встанет на старте, там сливаются колонны со всей Москвы — «разберитесь по рядам, поднимите транспаранты!» — там уже никто не поет, не пляшет. Хорошо, что мой отец выше всех, я всегда заблуживалась и всегда его находила. И ни разу он не сказал: «Я тебя больше никогда не возьму на демонстрацию». В тот раз мы почти бежали от Охотного на Красную площадь, отец подхватил меня на плечи, как всегда, но было почему-то страшно, строгие дядьки со всех сторон кричали: «Выше праздничное оформление!» Все знали, что на мавзолее — Сталин. Я ехала выше всех, рядом с праздничным оформлением, отцовские погоны впивались мне в ноги, я заметила, что таких больших детей никто не несет на плечах, наверное, он мог бы вместо меня нести какой-нибудь транспарант, и я завопила: «Папа, сними, я сама пойду!» И те полмгновения, когда все невольно замедлили шаг, поравнявшись с мавзолеем, он меня снял, я пошла сама, выворачивая голову — «он там, там, вон, в середине, видишь?» Снизу, из плотной колонны, я ничего не видела. Но там, где земля особенно круглая, за Василием Блаженным, где собирали праздничное оформление и складывали в грузовики, меня все спрашивали: «Ты Сталина видела?» «Конечно, видела». — «Этот день она запомнит на всю жизнь!»

Я призналась фельдшерице, что родилась у платформы Яуза, а жили мы в Лосинке, и я неизвестно еще, привыкну к Москве или нет. Это же сумасшедший дом, там нигде не погуляешь. Наш троллейбус номер четыре идет до самой Калужской заставы, но я только один раз проехалась до конца, это же деньги, туда надо брать за рубль шестьдесят. Мы на Русаковской берем билет за двадцать копеек и едем, пока не выгонят, у Орликова всех выгоняют, редко кто из девочек доезжал до центра. А я накопила два рубля и одна поехала до конца. Но обратно — страшно вспомнить! — я не умела, как опытные московские дети, размазывая лживые слезы, говорить: «Я заблудилась», я и так проехала за сорок копеек две лишние «зоны», заячье сердце уходило в пятки на каждой остановке, и меня только спросила кондукторша: «Девочка?..» Я сама выскочила и топала в слезах от Кировской к вокзалам, а



там цыганки торгуют авоськами и пристают к детям, там инвалид на колесиках размахивает палкой, там надо отдышаться у ЦДКЖ и выдумать, почему нас задержали в школе. Зайти в полуподвал к подруге и сговориться: «Мы навещали больную девочку аж за Сокольниками». Я врала всегда, ни дня без вранья.

Я призналась фельдшерице, что привыкла врать, Москва такой город, и не хочешь врать, а так получается... Идешь после второй смены через Алексеевский парк, там газ проводят, там кости валяются, мы там череп нашли человеческий... «Зачем ты опять шла через парк, тебе сколько раз сказано — ходи прямо!» Каждый вечер — скандал и слезы. По ночам я предавалась воспоминаниям о привольной Лосинке, где можно заблудиться хоть до Красной сосны, и никто не спросит. Я тосковала по нашей террасе, оплетенной диким виноградом, по чахлому жасмину у крыльца и вишням у колодца. Я оплакивала каждое деревце — нашу единственную яблоню и нашу липу, и соседскую старую березу, и бузину у помойки, и нашу огромную, до неба, сосну, что корнями своими занимала пол-огорода, и ее каждую весну хотели спилить, но в какую сторону ни падай, не было места, чтобы ей упасть: или на сараи, или на дом, и во сне мне часто снилось ее смертельное трескучее падение.

Кстати, она до сих пор там стоит. Когда едешь на электричке, видна ее крона, и можно догадаться, где был наш дом. Когда говорят «корни» — все теперь ищут «корни», — я знаю: это корни нашей сосны, что отняли пол-участка у картошки, свеклы и брюквы.

Говорили — тут будет Москва и даже метро, но не верилось. За каждой машиной мы бежали вместе с Жучкой и с Тобиком и кричали: «Прокати, прокати!» Когда машину облаивают собаки, я знаю, они просят: «Прокати!»

А когда говорят: «Дорога к храму», — страшно вспомнить, как я заблудилась слишком далеко и попала на сказочно красивую гладкую дорогу, ничуть не похожую на наши улицы Большую и Малую Мытищинскую, и ветки сплетались над головой, и домов не было по бокам, я попала в другой, незнакомый город, но оглядываться нельзя, нельзя ничем выдать, что я чужая. Ноги сами внесли меня в церковь, и никто не остановил. Там, как в тридевятом царстве, было холодно и темно, горели свечи, кричали на непонятном языке и какой-то старик в длинной, как у старух, одежде чем-то махал и напускал дым. Я стояла, как заколдованная, а потом бросилась бежать и бежала куда глаза глядят, пока не увидела знакомую козу и тощих пленных немцев, просивших у старушки лук с огорода. Впервые я не испугалась немцев, они были «наши», с тупика, значит, дом близко. Но дорожку к храму я потом искала, потому что не было ее красивей даже в нашей красивой Лосинке. Там стояли с «дореволюции» дачи — деревянные, резные, с башенками и мезонинами, а в одном доме, черном-черном, как головешка, остались цветные стеклышки на верхней террасе. Но туда не добраться, лестница провалилась. Говорили, что у нас до войны водились лоси, но никто из нас не видел лося, потому что их в войну всех поели.

В этом «изоляторе», как попутчику в поезде, я открывала толстой тете Ляле тайны своей души и всю правду о Москве, какая она без иллюминации. «Большая деревня» — правда, в нашем третьем «В» почти все деревенские, не умеют переходить улицу. Одна девочка попала под трамвай, насмерть. Все время надо заниматься с отстающими, а они старше меня и не слушаются, прямо мучение. И боятся уколов, все сразу хором ревут, а я говорю — зачем же заранее реветь, пока не больно? И пошла первой, теперь я, значит, «воображала», меня выбрали санитаркой, а у них у половины вши и чесотка, но я же не могу их домой отправлять, я отворачиваюсь, как будто не вижу, я очень плохо работаю санитаркой. «Тю-у... — говорила тетя Ляля, — надо сразу под ноль!» На все она говорила беззаботное ростовское «тю-у!». Если я и не совсем москвичка — «тю-у...». Если я и не видела Сталина, а мне показалось — «тю-у»...». Я представила, как я признаюсь ей, что даже не пионерка, а она отмахнется пухлым кулачком — «тю-у...». Нет, я так не считала и донашивала свою ложь, как горб.

Меня перевыбрали из председателей, кто-то же должен отдавать рапорт, а я болела и охрипла. «Под вечер старый обходчик идет, по рельсам стучит,

увидишь его, услышишь его — махни ему рукой...» — я записывала для репетиции слова песни, которую поют все дети железнодорожников, она напоминала Лосинку, родной запах разогретых шпал, и было очень жалко себя, нарочно охрипшую на все оставшееся до костра время, — мне все равно не спеть, даже про себя не спеть такой сложный мотив. У меня тройка по пению, рука к горлу и слезы на глазах, когда надо спеть. И вдруг — отец! Он прятался за деревом, когда мы репетировали, он вырос, как из-под земли, загорелый, худой, не в кителе, в непривычно курортной «бобочке», с фотоаппаратом на животе — я его и не узнала сразу, сперва увидела знакомый кожаный футляр «лейки»; я ждала его, но представляла немолодым мужчиной в кителе, а он оказался длинным парнем в штатском, с «бобриком» на голове. Я даже не заорала: «Папа!..», а степенно пошла, вглядываясь. Должно быть, я сильно изменилась, если он так изменился за месяц.

Он кормил нас черешнями, мы фотографировались на скалистых уступах, где прямо из камней росли гигантские колокольчики и ромашки с ладонь, он хотел нас сразу забрать, но начальник уговорил его остаться на прощальный сбор, рассказать пионерам, как внедряется «автостоп» и вообще про сигнализацию на железных дорогах, потом посмотреть концерт... Это была пытка. Надо выйти на линейку в галстуке, а он спросит: «Разве ты уже пионерка? Когда это тебя приняли?» Ему врать я не умела, он всему верил, всему. Я вышла без галстука и наврала вожатой, что галстук потеряла в море. Она сбегала в палату и принесла свой, запасной.

Пока спускался флаг, я отводила глаза от отца, а потом спрятала галстук в карман и скрылась за деревьями — не видела ни костра, ни концерта — в слабой надежде, может, он забудет...

Когда осенью в Музее Ленина нас принимали в пионеры — «Перед лицом своих товарищей торжественно клянусь...» — я поклялась себе начать новую жизнь, а всю эту испорченную, набухшую враньем забыть и выбросить, как старую промокашку. Но вот ведь помню. Потом, уже настоящей москвичкой и пионеркой, я записалась в Московский городской Дом пионеров, не в какой-нибудь районный, мне нужно было именно туда, в переулок Стопани у Чистых прудов, в самый звонкий звон пионерской жизни, чтобы окончательно распрощаться с девочкой из предместья. Москва давно проглотила нашу Лосинку, но она живет, пока я живу.

Я спросила недавно отца: «Ты помнишь, где вы жили до революции?» Он уже очень стар, многое забывает, но ответил без запинки: «Трубниковский, дом восемь, квартира двадцать шесть, телефон 5-50-55». Телефон помнит! Ему не было и шести лет, когда они лишились как телефона, так и всего остального.

Он правоверный коммунист, он всю жизнь выметал из сознания свое подпорченное происхождением детство, но помнит — хоть ночью разбуди! — первый адрес, заученный ребенком на случай, если он заблудится.

mobile TeleCom
Где бы Вы ни были!
Основные материалы следующего номера нашего журнала - на информационном канале пейджинговой сети "Мобил ТелеКом"
ВАША ПЕЙДЖИНГОВАЯ СЕТЬ В РОССИИ!
947-1160

МАЙКЛ КОРДА

Ослепительная жизнь

Глава 4

Я родился в день премьеры «Частной жизни Генриха VIII», фильма, с которого начался путь к успеху и самого Алекса, и всей семьи. Этот фильм заложил основы британской кинопромышленности. Между прибытием моего отца в Англию и этими двумя событиями произошло, естественно, кое-что еще. Главное — то, что все три брата Корда пришли к соглашению поселиться в Англии. И это само по себе уже удивительно. Золи, страдавший туберкулезом, ругал английский климат, плохо говорил по-английски, проклинал английское лицемерие. Моему отцу не нравилась кухня, он никак не мог справиться с языком, вообще считал страну удручающе буржуазной. Лишь Алекс искренне любил Англию отчасти потому, что понимал: для него там есть место. В Калифорнии, Париже, Берлине, Вене полным-полно было шустрых венгров. В ходу были анекдоты про венгров: «Румын продаст вам свою мать. Венгр ее не просто продаст, он вам ее еще и доставит». Или: «Венгерский рецепт омлета: сначала нужно украсть дюжину яиц...» Или: «Если у вас есть друг венгр, врага вам уже не нужно». В Англии же всего этого еще не знали, и Алекс казался не столько венгерским авантюристом, сколько экзотическим очаровательным «человеком с континента». Многие годы спустя Ралф Ричардсон говорил, что не встречал другого человека, обладавшего таким магнетизмом, как Алекс, отмечал его дьявольское умение обратить любой разговор себе на пользу, добиться своего, не вступая в спор. «Бывало, я отправлялся к Алексу с какой-нибудь проблемой, — вспоминает сэр Ралф, — намереваясь произнести пылкую речь о том, чего я хочу и что я сделаю, если не добьюсь своего. А он во время всего разговора смотрел на мои ноги. Когда я заканчивал, он говорил: «Откуда у вас эти великолепные ботинки? Я что угодно за них отдал бы». И я удалялся побежденным».

Алекс почти всегда мог смирить гнев, причиной которого был он сам. Как-то раз он пообещал роль англичанке Энн Тодд, а потом отдал ее другой актрисе. Возмущенная Тодд ворвалась к нему в кабинет и сказала, что он поступил непростительно. «Ах, я знаю, — ответил Алекс. — Но ни с кем больше я так не поступил бы». «Почему?» — спросила она, слегка обескураженная. Взяв Энн за руку, он мягко произнес: «Да потому что мы с вами такие верные друзья, что я не сомневался: вы простите меня».

Он не верил в самооправдания. Когда люди злились на него, он просто соглашался, чем полностью их обезоруживал.

Алекс приближался к сорокалетнему рубежу, и ему хотелось пустить корни, стать человеком респектабельным. Двадцать лет он жил, как миллионер, и вот теперь ему надо было стать миллионером, а это совершенно разные вещи.

Для этого, делая фильмы, ему придется отказаться от услуг финансистов, от которых он таким способом попадал в зависимость. Чтобы делать то, что ему вздумается, ему придется создать собственную студию и собственную компанию, способную конкурировать с американскими. Режиссура начала ему надоедать, к тому же он лучше критиков понимал ограниченность своих режиссерских талантов. В 1932 году он создал «Лондон Филмз

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 1997, № 7,9.

Продакшнз» вместе с банкиром Леопольдом Сатро, чей сын вошел в состав директоров и на долгие годы стал другом Алекса.

Алекс никогда никого не просил о встрече. Вместо этого он приглашал нужного человека к себе на обед, говорил ему, кого еще ждет, чтобы тот чувствовал себя свободно. Фокус же заключался в том, чтобы пригласить нужное число актрис, писателей и светских львов для банкиров, которым это польстит. «Секрет в том, — говорил Алекс, — чтобы банкиры почувствовали себя знаменитостями, а знаменитости — банкирами. Нужно дать людям с тугим кошельком отобедать с красавицами и лучшими умами, а людям, наделенным умом и красотой, — возможность побыть в обществе богачей. Потом можно за бокалом бренди и хорошей сигарой предлагать банкиру то, о чем в собственном офисе он даже слушать не стал бы».

«Лондон Филмз Продакшнз» стала действующей киностудией. Алекс решил, что продюсером и режиссером пока останется он сам, Винсент будет заниматься декорациями и техническим расширением студии, монтаж будет в ведении Золи, а Лайош Биро будет поставлять сценарии. Финансовые дела, конечно же, Алекс будет вести лично. Насколько он посвящал братьев в эти вопросы, неизвестно. Он полностью доверял им, но Золи он считал импульсивным, а Винсента — наивным.

Уже с 1932 года Алекс начал заключать контракты с актерами, рассчитывая со временем сделать из них звезд. Одной из первых была уроженка Тасмании по имени Эстель Мерль О'Брайан Томпсон.

Красивую девушку одной из первых заметила Мария, что было ее последним вкладом в карьеру Алекса. «Только взгляни на нее, дубина. Это лицо стоит миллионов», — шепнула она. Алекс даже не стал смотреть кинопробы. Лица было достаточно. Однако имя вызывало у него большие сомнения. Прессе он объявил, что заключил контракт со Стеллой Мерль. Актриса возражала, настаивая на имени Мерль О'Брайан. Алекс был категорически против: «В Нью-Йорке каждую собаку зовут О'Брайан». В конце концов девушка сама предложила псевдоним Мерль Оберон.

Две другие находки Алекса оказали большое влияние на его братьев. Джоан сразу приглянулся Золи, а Гертруда увлеклась Винсентом. Они познакомились на съемках фильма «Девушка, которая работала «У Максима» (La Dame de chez Maxim). Гертруда была самой юной исполнительницей, и Винсент взял ее под свою опеку. Очень скоро она стала частью его жизни. Правда, у Винсента и в мыслях не было жениться на ней. Гертруда же ждала от него предложения. Ему объяснили, что в Англии такой обычай. Смирившись, он дал согласие, хотя всерьез к этому шагу не относился и даже считал глупостью подобные предрассудки. Алексу очень нравилась Гертруда, и он настоятельно советовал моему отцу, если тот намерен сделать жену счастливой, изменить свои привычки. На этот совет Винсент обратил очень мало внимания.

Родители невесты были совершенно не готовы к встрече с женихом, оказавшимся лет на двадцать старше их дочери. Вопросы, которые родители обычно задают в таких случаях, были совершенно бессмысленны, даже если бы Винсент их и понял. Есть ли у него деньги? Нет, ответил он, когда Гертруда перевела ему на французский, зато они есть у Алекса. Есть ли ему где жить, есть ли дом? Снова нет, но наверняка можно что-то придумать. Да и что они имеют против отелей? Намерен ли он принять британское подданство? «А зачем, — ответил Винсент, — ведь Гертруда англичанка». Весь этот разговор не имел смысла, так как Гертруда уже была беременна.

Поскольку мой отец всегда очень уклончиво говорил о своей религиозной принадлежности, об официальной свадьбе не могло быть и речи. Вместо этого состоялась гражданская церемония в Кэкстон-холле. Вскоре отец втайне от всех подал прошение о предоставлении ему британского гражданства, которое вскоре и получил. К несчастью, моя мать, сама того не подозревая, по законам Британии и Венгрии лишилась британского подданства, выйдя замуж за венгра. Она с ужасом узнала, что Винсент теперь англича-

нин, она же — венгерка. Потребовалось все влияние Алекса, чтобы успокоить несчастную и убедить Министерство иностранных дел восстановить ее британский паспорт. Это была лишь первая из множества подобных проблем, ведь, принимая то или иное решение, Винсент никогда не советовался с Гертрудой.

С самого начала своего английского приключения Алекс знал: для того чтобы завоевать прочную репутацию и открыть для себя источники финансирования, ему достаточно будет один раз добиться значительного успеха.

И он добился его, сняв фильм «Частная жизнь Генриха VIII», — столь безоговорочного коммерческого успеха ему никогда больше не удастся повторить, с ним не идет в сравнение даже счастливая судьба его знаменитой «Леди Гамильтон»[1].

Внезапно Алекс превратился в знаменитость, ведь англичане обожают мужественных победителей. «Я будто выиграл дерби, поставив на темную лошадку», — говорил Алекс. Акцент Алекса, его сигара, шляпа были теперь признаками таланта, если не гениальности, и финансисты, считавшие его прежде чужаком и болтуном, теперь искали с ним встречи и с радостью выслушивали его идеи. Нельзя сказать, чтобы стиль жизни Алекса изменился. Он и так годами жил, как миллионер, или, как он сам говаривал, «лучше, чем миллионер». Просто отныне он стал чувствовать себя спокойнее. У него всегда был лимузин с шофером, теперь же он приобрел свой собственный «Роллс-ройс» вместе с прилагавшимся шофером — Эрнстом Бейли, который останется с Алексом до самой смерти. Отделка дома на авеню Роуд, который Алекс приобрел сразу после съемок, заканчивалась. Там появился дворецкий Сондерс, секретарша мисс Фишер и первый из множества поваров-французов. Наконец после многих лет, проведенных в гостиницах, Алекс обзаводился домом.

Вряд ли есть смысл подробно останавливаться на работе студии «Лондон Филмз». Однако стоит отметить два крупных нововведения, впрочем, хорошо известных в Голливуде, которые Алекс привнес в британскую кинопромышленность. Первое — это отчетность. Незавершенные фильмы, законченные картины, получившиеся настолько плохими, что не могли быть выпущены в прокат, сценарии и права на литературные произведения, по которым никогда ничего не будет сниматься, — все это можно было оформить в бухгалтерских книгах как «кредит». Таким образом, всякий крах можно было обратить на пользу, и чем крупнее неудача, тем лучше выглядела финансовая отчетность компании.

Вторым новшеством было то, что Алекс скупал подряд все права экранизации, часто даже не собираясь ставить фильм. По опыту он знал, насколько важно иметь как можно больше прав. К тому же таким образом он зарабатывал поддержку журналистов, драматургов и политиков.

Как ни странно, первым вкладчиком, которого привлек успех «Генриха VIII», стала британская страховая компания «Пруденшиал», этот консервативный гигант британских финансов. Доходы ее были столь громадны, что в неделю она могла вкладывать куда угодно по миллиону фунтов. Обеспокоенное тем, как бы компания не начала вывозить деньги за границу, правительство поощряло вложения в национальную кинопромышленность, которая, судя по «Генриху VIII», обещала неплохие доходы. Как же все-таки удалось убедить Перси Крампа и сэра Коннопа Гатри сделать ставку на Алекса, остается загадкой. Наверняка помогли друзья Алекса в Сити и правительстве. Так или иначе, «Пруденшиал» согласилась финансировать «Лондон Филмз» и дала возможность Алексу строить студию в Дэнеме.

Алекс вознамерился превратить Дэнем в лучшую студию в мире за пределами Голливуда. Он отправил экспертов в Калифорнию, чтобы его дети-

---

[1] Фрагмент из книги, посвященный работе над фильмом «Частная жизнь Генриха VIII», здесь опущен, поскольку он уже был опубликован в нашем журнале. См.: «Искусство кино», 1995, № 4. — *Прим. ред.*

ще ни в чем не отставало от последних достижений, Винсенту же он доверил создание роскошного экстерьера. Перекрыли реку и вырыли пруд перед офисом Алекса. Уинстон Черчилль поселил в этом пруду своих собственных лебедей, предварительно получив на то разрешение короля, который по закону охранял всех британских лебедей. Кабинет Алекса украшал антиквариат. На студии было все — от настоящего зала для записи симфонической музыки до крупнейшей в Англии частной электростанции.

Но Алекс слишком разошелся. Понимая, что «Пруденшиал» привыкла мыслить по-крупному, он удвоил число съемочных площадок, решив, что чем крупнее будет Дэнем, тем больше будет готова вложить в него «Пруденшиал». Таким образом, студийного пространства у него оказалось больше, чем он мог заполнить и использовать. Необходима была огромная программа производства фильмов. Поскольку сам Алекс не мог ставить более четырех картин в год, ему пришлось пригласить других режиссеров. И не только финансировать их фильмы, но и стать полноценным студийным боссом, день и ночь посвящающим борьбе с постоянно возникающими проблемами.

Семейную жизнь Алекса тоже нельзя было назвать спокойной. Постепенно он все больше и больше влюблялся в Мерль, одновременно пытаясь превратить ее в звезду. Узнав об этом романтическом увлечении, еще более озлобившаяся Мария вновь возникла в его жизни. Ее бесило, что в то время, как ее собственная известность осталась в прошлом, к новой славе Алекса она уже не имеет никакого отношения. Она утверждала, что по венгерским законам они с Алексом не разведены. Она считала себя жертвой и называла «единственной миссис Корда».

Да и отношения с сыном не доставляли Алексу особого удовольствия. Питер, которому исполнилось четырнадцать, жил на авеню Роуд, но вечно занятый отец почти не обращал на него внимания. Всю любовь, которая могла бы достаться сыну, Алекс изливал на братьев и своих протеже. В каком-то смысле Винсент и Золи действительно были для него детьми и оставались ими до конца его дней. Алексу нравились талантливые, знаменитые люди, обыденные проблемы школьника наводили на него скуку.

В ту пору Алексу было всего сорок. Какие-то четыре года назад он покинул Голливуд без гроша в кармане, и вот теперь мог разговаривать с калифорнийскими гигантами на равных. Когда он вновь приехал в Лос-Анджелес, его не только приняли как героя, устроили в его честь грандиозный банкет, но и предложили войти в состав директоров «Юнайтед Артистс» вместе с Мэри Пикфорд, Чарли Чаплином, Дугласом Фэрбенксом и Сэмюэлом Голдвином: Таким образом, «Лондон Филмз» получала поддержку солидного прокатчика в США и становилась первой британской кинокомпанией с надежным выходом на рынок Соединенных Штатов. Луис Б.Майер пригласил Алекса на обед обсудить позиции «МГМ» в Англии. Дэвид О.Селзник за завтраком у Алекса в бунгало обсуждал будущее Мерль. Дэррил Ф.Занук бурно приветствовал его возвращение, а Дуглас Фэрбенкс под впечатлением от «Генриха VIII» дал согласие приехать в Англию и сыграть главную роль в «Частной жизни Дон Жуана». Под маской лести скрывался страх, как бы Алекс действительно не превратил Дэнем в «Голливуд на Темзе» и, учитывая его связи в Европе, не создал европейскую кинокомпанию, способную конкурировать с Голливудом в борьбе за мировые рынки.

Вскоре после моего рождения (оно совпало с завершением работы над «Генрихом VIII») родители поехали в Испанию отдохнуть и взяли меня с собой. Там они поссорились, и причиной ссоры оказался я. Мама случайно подожгла кровать в Мадридском отеле «Риц» и, спасая меня, выкинула из огня на руки отцу — Винсент же, споткнувшись, меня уронил. Он не любил криков и слез и, уложив сына в корзинку, вылетел с младенцем в Париж, оставив жену в Мадриде. Там он прямиком направился в ресторан «Куполь». Поскольку он совершенно не представлял, что делать с младенцем, он отнес меня в мужскую туалетную комнату и оставил «мадам Пипи» — старушке в черном платье, которая присматривала там за порядком, сидя за столиком и

следя за тем, чтобы ни один месье не забыл положить монетку ей на блюдечко. «Мадам Пипи», многие годы знавшая Винсента, ничуть не удивилась, что ей оставили младенца в корзинке, но когда Винсент, встретив в ресторане «родственную душу», не вернулся, ей пришлось — в два часа ночи после закрытия ресторана — забрать меня домой.

На следующее утро Винсент проснулся с неясным чувством, что чего-то не хватает. Ему потребовалось некоторое время для того, чтобы вспомнить, что в Париж он прибыл с ребенком. Но где же он его оставил? Он не помнил. Справедливо предположив, что в цивилизованной стране ни одного ребенка не оставят без присмотра и не дадут умереть с голоду, он отправился на ланч. В это время в Париж приехала моя мать. Она последовала за мужем из Мадрида и легко догадалась, где его можно найти. Отец предложил Гертруде поесть. Они почти закончили ланч, когда мать поинтересовалась, где же ребенок. С простотой, которая одновременно и подкупала, и бесила, Винсент сказал, что не знает и что перед ее появлением как раз задавал себе тот же вопрос.

Мать была настолько потрясена, что даже не разозлилась. Выскочив из ресторана и таща Винсента за собой, она поймала такси и потребовала, чтобы ее отвезли в британское консульство. Тут возобладало здравомыслие отца. Где бы ни был ребенок, заметил он, малыш вряд ли окажется в британском консульстве, ведь возможности сообщить людям о своей национальности у него не было. Это отнюдь не убедило мою мать, она считала, что английский младенец будет наверняка выглядеть по-английски, но ее удалось уговорить начать с префектуры. Полиция с сожалением констатировала, что ни один младенец к ним не поступал и очень заинтересовалась тем, что столь привлекательная и хорошо одетая леди, явно англичанка, делает в обществе неряшливого представителя богемы, говорящего с непонятным акцентом. История пропавшего ребенка также вызвала подозрения полицейских. После того как мой отец предоставил полиции номер телефона Марселя Паньоля, офицер удовлетворился. «Ах, так месье — художник», — произнес он таким тоном, будто этим все объяснялось. После множества извинений и рукопожатий отцу с матерью предоставили в распоряжение полицейский автомобиль, чтобы объехать те рестораны, где отец мог меня забыть.

Когда доехали до «Куполь», все уже сильно устали. Шофер пошел наводить справки и через несколько минут вернулся: вид у него был победоносный, он прижимал к груди младенца. За ними следовали «мадам Пипи» и большая делегация официантов.

Отец обнял старушку (которую до этого никто ни разу не видел за пределами ее подземного убежища) и протянул ей пачку франков, которые она приняла лишь после бурных возражений. Ну что вы, что вы, никакого беспокойства, она же ухаживала за своими детьми и внуками, да, да, утверждала она вопреки решительному нежеланию моего отца поверить, что она бабушка. «Мадам Пипи», которую вот уже лет сорок не хвалил, а может, и не замечал ни один мужчина, сияла. Вплоть до 50-х годов, стоило мне появиться в мужской комнате ресторана «Куполь», «мадам Пипи» обнимала меня, как родного, пока однажды я не увидел на ее месте другую старушку, которая оказалась ее дочерью и с грустью сообщила мне о смерти мадам.

Это приключение благоразумно скрыли от моей бабушки, но она не удивилась бы, потому что не особенно доверяла обоим моим родителям. Ее редко пускали в дом, но она знала, что отец отказался взять няньку — он не доверял английской прислуге — и что за мной присматривает уборщица с зажатой в зубах сигаретой. Вот чего она не знала, так это того, что мои прогулки в роскошной коляске начинались точнехонько в тот час, когда открывались пабы, потому что миссис Крамм имела привычку оставлять меня перед одним из своих любимых заведений, пока сама она сидела и пила в нем до самого закрытия. Бесспорно, свежего воздуха я получал от этого ничуть не меньше других детей, но мою бабушку этот довод не убедил: серьезный раз-

говор с задиристой и пошатывающейся миссис Крамм состоялся в тот день, когда, бредя куда-то по своим делам, бабушка увидела на тротуаре возле паба знакомую коляску.

Впервые бабушка поставила Винсенту ультиматум в образе няни Лоу, которая прибыла на следующий же день со своими сумками и чемоданами и сразу же превратила детскую в оплот добропорядочного английского воспитания. «Неподходящие» картинки и игрушки были изъяты, был установлен четкий и строгий режим, и шуршание накрахмаленных передников няни Лоу было слышно аж на третьем этаже. Да, Англия победила моего отца...

Лаутон был любимым актером Алекса, но отношения между ними были не из легких. После успеха «Генриха VIII» Алекс срочно начал подыскивать для него новую роль. В конце концов он остановился на Рембрандте. Ему всегда хотелось снять фильм о великом художнике, а сходство между Лаутоном и Рембрандтом бросалось в глаза.

Лаутон отличался непростым характером. Он был раздираем проблемами, причем не только творческими. Он был женат, но в самом начале совместной жизни жена узнала о его гомосексуализме. Их брак уцелел, но Лаутон с тех пор жил с ощущением страха и вины. Поскольку Алекс был человеком очень чутким, нет ничего удивительного в том, что он стал относиться к Лаутону, как к сыну. Ведь эту роль Алекс играл практически с четырнадцати лет — по отношению к братьям.

Актер с огромным энтузиазмом воспринял идею с Рембрандтом и всерьез взялся за подготовку к роли. Он отрастил усы точь-в-точь как у Рембрандта, заставил Винсента преподать ему несколько уроков рисования, чтобы он мог стоять перед мольбертом и держать кисть как заправский художник. Ему очень нравились декорации, написанные Винсентом. Беспокоил его лишь сценарий, потому что Алекс хотел не только запечатлеть трагическую сторону жизни художника, но и сделать коммерческий фильм, из-за чего не упускал возможности облегчить повествование. Он наотрез отказался включить сцену, в которой Рембрандт продает могилу своей первой жены, чтобы заплатить за вторую свадьбу. Этот документально подтвержденный факт позволил бы показать всю глубину страданий, всю нищету Рембрандта.

Для Лаутона эта сцена превратилась в навязчивую идею. Отказ Алекса включить ее в фильм он воспринял как предательство. Ему стало казаться, что Алекс продался, что он пожертвовал честностью художника, чтобы стать предпринимателем, режиссером и продюсером. Алекс в его глазах уподобился голландским бюргерам, преследовавшим Рембрандта. Он невзлюбил актрису Гертруду Лоренс, считал, что Алекс оскорбляет его, уделяя слишком много внимания «этой посредственности».

К концу работы над фильмом Лаутон считал себя окончательно отвергнутым Алексом. Он был глубоко возмущен тем, что Алекс возглавил студию, и полагал, что его карьера Алекса больше не интересует. Его очень раздражал интерес, проявляемый Алексом к Мерль Оберон, которую тот решил превратить в звезду мирового уровня.

Законченная картина тоже не порадовала Лаутона. Как коммерческое предприятие она с треском провалилась. От фильма веяло музеем и культурными клише, и даже такой великий актер, как Лаутон, был бессилен вдохнуть в картину жизнь.

Несмотря на неудачу, Алекс решил поставить фильм с Лаутоном и Мерль, но режиссером должен был стать кто-то другой: отношения Алекса и Лаутона были уже слишком натянутыми.

Как раз в это время великий Джозеф фон Штернберг, чьи фильмы «Голубой ангел» и «Марокко» сделали Марлен Дитрих звездой, лежал в лондонской клинике. Предположив, что он сможет сделать для Мерль то же, что и для Дитрих, Алекс навестил его, преподнес корзину фруктов и вручил сценарий «Я, Клавдий» — вскоре ему удалось убедить Штернберга взяться за

его постановку. Существовала и еще одна причина, по которой Алекс принял такое решение. Он как-то снял фильм с Марлен Дитрих, за который все еще был должен ей сто тысяч долларов. Мисс Дитрих дала понять, что забудет об этом, если Алекс найдет что-нибудь для Штернберга. Возможно, она хотела отблагодарить человека, прославившего ее, но более вероятно то, что ей к этому времени просто хотелось от него отделаться.

В Голливуде Штернберг неоднократно проявлял большую доброту в отношении Лаутона, а однажды даже спас ему жизнь. Лаутон ошибочно считал, что заразился сифилисом, и собирался покончить жизнь самоубийством. В течение трех дней и ночей Штернберг терпеливо отговаривал его и убедил доктора провести обследование еще раз. Как оказалось, в лаборатории случайно перепутали взятый у Лаутона анализ с чьим-то еще. Штернберг был, пожалуй, единственным, с кем Лаутон согласился бы в тот период работать.

Роль Клавдия оказалась для Лаутона совсем нелегкой. Клавдий заикался, и Лаутону с его замечательно четкой речью имитировать это было трудно. К тому же Лаутон всегда боялся насмешек, а фигура Клавдия изначально задумывалась как фигура смехотворная, нелепая. Лаутон очень боялся любых намеков на свой гомосексуализм. Клавдий же должен был предстать этаким дурачком-заикой, неуклюжим калекой, невинным в отношении женщин, рогоносцем и недотепой в глазах жены и двора. Так что Лаутон чувствовал себя несколько напряженно.

Штернберг и сам пребывал в достаточно скверном настроении. Его карьера в Голливуде не удалась, отношения с Марлен Дитрих почти закончились. Его мог бы спасти лишь крупный кассовый успех. Если бы он открыто сказал об этом Лаутону и попросил о помощи, все могло бы обернуться по-другому. Но вместо этого он отнесся к гениальному артисту с недоверием. Он наверняка рассчитывал пристыдить этого мастера непрофессиональным подходом к делу и таким способом помочь справиться с ролью, полагая, что проявление мягкости было бы ошибкой. Результат же оказался катастрофическим. Лаутон решил, что его неспособность легко справиться с ролью Штернберг расценивает как слабость и по сути относится к нему как к «гомику». Поскольку во время одного из кризисов Лаутон признался ему в гомосексуализме, то теперь чувствовал себя в его руках. Каждый день съемок был настоящей пыткой. Ситуацию спасла автомобильная катастрофа. Когда Мерль ехала на примерку костюма, ее машина попала в аварию. Она ударилась о ветровое стекло и очнулась в больнице с сотрясением мозга и сильными порезами на лице. Алекс помчался к ней. Оба они пришли в ужас от мысли, что шрамы могут остаться на всю жизнь, но, к счастью, врачам удалось спасти ее прекрасное личико. Алекс обнаружил, что любит ее сильнее, чем полагал раньше. Еще он понял, что это благословенная возможность остановить работу над фильмом «Я, Клавдий». Съемки тут же свернули на том основании, что Мерль больше сниматься не сможет — она играла Мессалину, с ней было отснято уже слишком много кадров и заменить ее другой актрисой невозможно.

Алекс заказал Роберту Флаэрти документальный фильм о слонах по рассказу Киплинга. Хотя Флаэрти и был знаменитым режиссером, в Голливуде не спешили заключать с ним договор, понимая, что этот человек вполне способен потратить годы на один фильм, снять материал, которого хватило бы на дюжину, не обращая при этом никакого внимания на требования остановиться, на письма, телеграммы и посыльных со студии. Алексу же он очень нравился — и как человек, и как режиссер.

Флаэрти отплыл в Индию с женой, не захватив сценарий, которого он все равно не собирался придерживаться. Алекс пообещал ему год съемок, и тот исчез в джунглях в погоне за слонами. Никакой информации о его деятельности у Алекса не было.

В отчаянии Алекс послал в Индию Золи, и вот уже две группы снимали

слонов с совершенно разными представлениями о сценарии и в разных местах. Наконец Алекс запаниковал и отозвал Флаэрти. Тот привез с собой 60 часов отснятого материала, не имевшего никакого отношения к сценарию. Времени на раздумья у Алекса не было. Он велел Золи придумать что-нибудь с использованием максимального количества отснятой Флаэрти пленки и оставшееся доснять в Дэнеме.

Обнаружив у себя режиссерские способности, Золи снял «Барабан» и очень популярный проимперский фильм «Четыре пера», над которым работал на натуре в Судане.

Триумфом же Винсента — как художника-постановщика — стал фильм Корды, превосходящий «Я, Клавдий» по количеству проблем и затрат.

В начале своего пребывания в Англии Алекс познакомился с очаровательной баронессой Мурой Будберг, в которой узнал родственную душу. В свое время Мура была фавориткой русской императрицы, хорошо знала Распутина. Она пережила революцию, стала подругой Керенского, а потом любовницей Максима Горького. Она была в неплохих отношениях со Сталиным, который после смерти Горького позволил ей уехать из России. Вскоре Мура стала секретаршей Герберта Уэллса, заменив в конце концов его подругу Ребекку Уэст. Поскольку у нее на руках умер Горький (а потом и Уэллс), пошли циничные слухи, что ее приближение к постели больного писателя приносит ему скорую смерть. Вообще же Мура заслуживала любви и восхищения, потому что была мужественной, жизнерадостной женщиной, чудесной рассказчицей и приятным собеседником.

Благодаря ей Алекс познакомился с Гербертом Уэллсом и попал под влияние его чар. Алексу очень хотелось поставить вместе с ним фильм. Они остановились на одном из самых трудных произведений писателя — «То, что с нами будет» (The Shape of Things to Come). В этом футуристическом эссе Уэллс предсказывал ход следующего столетия (включая вторую мировую войну и полеты в космос), использовал своих персонажей как марионеток в споре об относительности достоинств науки и искусства. Для Уэллса вопрос был ясен: Ученый побеждает Художника, запутавшегося в страхах и сомнениях. Его мысль заключалась в том, что небольшая элита станет указывать человечеству, как лучше жить. Поскольку его книгу восприняли всего лишь как еще одно научно-фантастическое произведение, он был в восторге от возможности донести свою мысль в более эффективной форме — на экране, в зрительных образах.

Алекс шел на все, чтобы угодить Уэллсу. Он разрешил ему писать сценарий. Согласился, чтобы фильм делался совместно. Потратил не один месяц на то, чтобы объяснить, почему ни по одному из предложенных Уэллсом трех вариантов сценария фильм поставить невозможно. Наконец Уэллс сделал еще одну попытку, и Алекс скрепя сердце согласился. Он снял фильм, как и обещал, под диктовку Уэллса. В результате получилась картина, страдавшая недостатками самого Уэллса: фильм слишком серьезно относится к самому себе и рассматривает проблему, которая интересует не столько человечество, сколько самого Уэллса.

Винсент точно изобразил (или вообразил), как будет выглядеть Лондон после сильных бомбежек. Но величайшим его достижением стал Город будущего — предсказания художника вскоре сбылись: некоторое время спустя в декорации Винсента превратился аэропорт Шарль де Голль под Парижем. Уэллсу работа моего отца очень понравилась, но он вносил множество мелких поправок, потому что хотел, чтобы Город будущего был изображен в точности таким, каким он ему представлялся. В одной из сцен фантастические машины вгрызаются в землю, расчищая место для фантастического нового мира. Алекс заказал соответствующую футуристическую музыку. Посмотрев сцену, Уэллс с упреком сказал Алексу: «Очень хорошие машины, очень хорошие, но машины будущего будут бесшумными!» Он суетился по поводу костюмов, беспокоился, будут ли у аэропланов будущего пропеллеры, или нет. Все это Винсент стоически выдерживал.

Фильм заслужил блестящие отзывы критики и сразу же с треском провалился. Зрители либо считали разрушение Лондона иностранными бомбардировщиками абсурдным, либо слишком реальным и страшным, чтобы его наблюдать, а представление Уэллса о будущем находили холодным и бесчеловечным. Не имела успеха картина и в Соединенных Штатах, где, по словам одного прокатчика, «никто никогда не поверит, что мир спасет горсточка людей, говорящих с английским акцентом».

На самом деле фильм «То, что с нами будет» помнят главным образом благодаря созданным Винсентом декорациям и тому, что Уэллс очень точно предрек вторую мировую войну.

Стремление соперничать с Голливудом, выпуская самые разнообразные по характеру фильмы, привело к тому, что Алекс соглашался с проектами, которые ему не нравились, делал то, что не отвечало его вкусам и представлениям.

И все же роль Алекса как лидера британской кинопромышленности была бесспорной. Он открыл Вивьен Ли, заключил с ней контракт, позднее уступил ее Дэвиду О.Селзнику для съемок в «Унесенных ветром», выступал в роли отца для нее и Лоренса Оливье, когда те разводились и женились. Он завоевал американский рынок фильмом «Привидение движется на запад», убедил Джона Бэрримора провести шесть недель в Лондоне и сняться в «Гамлете». Бэрримор настоял на том, чтобы сниматься в том же самом черном костюме, в котором он играл принца в молодости. Обнаружив, что он больше в него не влезает, Бэрримор впал в такую депрессию, что отправился в Индию в поисках Аюрведа, древнего искусства исцеления, — больше он перед камерой не появился...

Алекс был в зените славы, но его финансовое положение оставалось ненадежным. Жил он по-прежнему роскошно, но тратил значительно больше, чем мог себе позволить или даже чем могли позволить себе те, кто его финансировал. Не вложив ни гроша, он стал одним из партнеров в «Юнайтед Артистс», чем привел в бешенство Мэри Пикфорд и Чаплина. Тем более что студия «Лондон Филмз» не приносила «Юнайтед Артистс» ожидаемых барышей.

Алекс изо всех сил пытался выиграть время. Но его не было. Компании «Пруденшиал» нужно было возвращать деньги. К 1938 году убытки от Дэнема составляли более миллиона фунтов, и компания потеряла терпение: Алекса отстранили от руководства. Потом Алекс будет идеализировать Дэнем, возможно, именно потому, что построил его, а потом потерял. Съемочные павильоны, лебеди, чудесные лужайки больше не принадлежали ему, и он понимал, что беречь все это никто не станет. Дэнем был его мечтой, теперь же ему суждено было превратиться в очередную захудалую английскую студию, а в конце концов — в фабрику.

Впрочем, Алекс был не так уж и сильно расстроен таким поворотом событий. Теперь он, по крайней мере, имел возможность сосредоточить внимание на постановке фильмов, а не на делах студии. В прессе ходили слухи, что он собирается удалиться на покой. В ответ на это он рассуждал о том, как хорошо бы было написать классический роман, выучить греческий или отправиться жить на юг Франции. На самом деле у него не было желания делать что-либо из этого. Он был доволен, что избавился от «Пруденшиал», и, не теряя времени, принялся за создание новой компании, объявив о постановочном бюджете в 1 миллион 800 тысяч фунтов стерлингов. За обедом с Уинстоном Черчиллем он сказал ему: «Ну вот, Уинстон. Теперь мы оба безработные», на что Черчилль мрачно заметил, что у Алекса куда больше шансов вернуться к делам, чем у него.

После Дэнема отец стал больше времени проводить дома, но ему не нравилось общество людей театра, окружавших мою мать и часто бывавших у нас дома.

Один случай еще больше обострил ситуацию. Отец подарил матери очень дорогую золотую брошь от Картье. Она была выполнена в виде розы, каждый лепесток которой представлял собой золотую пластинку тончайшей работы. Все они крепились к колечку из бриллиантов, которое можно было снимать и носить отдельно. Зная Винсента, мать решила, что эта хорошенькая вещица — обычная бутафория и, не подумав, отдала ее подруге, которая ехала на юг Франции делать аборт. В Ницце девушка заложила брошку и очень удивилась, когда получила за нее куда больше, чем рассчитывала. Вскоре отец решил оценить брошь — на случай страховки, и мать с ужасом узнала ее настоящую стоимость.

Она спешно телеграфировала подруге, чтобы та выкупила брошь, но та не могла, поскольку уже истратила деньги, так что Гертруде пришлось во всем признаться отцу. Он лично отправился в Ниццу и выкупил свой подарок. Некоторое время он мрачно обдумывал происшедшее. Он редко проявлял подобное донкихотство во имя любви, тем более сильно угнетали его неожиданные последствия нехарактерного для него поступка. Во всем он винил театральную карьеру Гертруды и ее окружение.

Алекс сообщил отцу, что собирается жениться на Мерль. Она нравилась Винсенту, но он вообще скептически относился к браку. По его мнению, Алекса стоило избавить от семейной жизни. Он доверял Алексу во всем, кроме оценки женщин. К тому же между братьями отношения были столь близкими, что всякий брак неизбежно должен был их изменить. Даже самая покорная жена вряд ли смирилась бы с тем, что Винсент и Золи будут появляться в любое время дня и ночи, спорить по-венгерски и отправлять ее на кухню или в спальню.

Но решение Алекса было окончательным. Он подождал, пока Мерль добилась успеха, возможно, потому что хотел, чтобы их брак был браком равных. После развода с Марией в эмоциональной жизни Алекса ничего не происходило. Говорят, у него был роман с Вивьен Ли, но он быстро ретировался, когда на сцене появился Лоренс Оливье.

Возраст, казалось, пошел Алексу на пользу. Он не растолстел, но стал более плотным, холеным, так что являл собой весьма величественное зрелище. На нем всегда был серый двубортный пиджак великолепного покроя, шелковые рубашки кремового цвета и однотонный серый галстук. Лицо у него было тяжеловатым и полноватым, потому что Алекс не отказывал себе в трапезах, зато от него веяло какой-то циничной мудростью в сочетании с мужественностью и достоинством. Его улыбка была сияющей и заразительной, зато когда он хмурился, надув нижнюю губу и сверкая глазами поверх очков, он наводил ужас. Одним словом, это был привлекательный и загадочный человек, которого не назовешь красавцем в том смысле, в каком красавцем был, скажем, Оливье, но Алекс приковывал к себе внимание — как приковывают его генерал на параде или умелый оратор.

К сожалению, в глазах всех, включая и свои собственные, он был умудренным опытом старцем. Львиная голова, легкая сутулость, неторопливая походка придавали ему сходство со старейшинами. Человек, который жаждал, чтобы кто-нибудь заменил ему отца, сам стал отцом для всех и каждого — для Золи, Винсента, Лаутона, Оливье, Вивьен. И от этой роли он не мог отказаться, хоть она и тяготила его все больше и больше. Он жаловался на бесконечные заботы и беспокойство, но ничего не предпринимал, чтобы что-то изменить. Все вокруг Алекса зависели от него, так что его эмоциональная энергия полностью растрачивалась на окружающих, а не на собственную жизнь.

Он сам сделал так, что дни его были заполнены до отказа: вечерами — приемы, ложился поздно, спал плохо. Он не любил оставаться один и планировал время так, чтобы такой необходимости не возникало, но в результате ему все труднее и труднее было расслабляться. Алекс почти ежедневно принимал у себя. Он приводил на обед знакомых со студии или из офиса и до утра обсуждал фильмы. Или посылал за Винсентом и Золи, и вместе они вспоминали былое и заново переживали старые ссоры.

Скука пугала его, но то, что люди обыкновенно делают, чтобы избавиться от нее, нагоняло на него еще большую скуку. Никакой спорт его не привлекал, клубы ему не нравились, танцевать он не желал, кроме тех случаев, когда это было совершенно необходимо, не интересовался садоводством, не ходил на концерты, в театр... Вставал он поздно (на съемках его актеры к девяти часам были уже загримированы, но прекрасно знали, что до одиннадцати ничего не произойдет), завтракал у себя в кабинете, ел нередко холодную утку, паштет, несколько сортов колбасы и тонко нарезанную ветчину. Алекс предпочитал завтракать в одиночестве, до того как побрился или оделся, и внимательно просматривал утренние газеты. А пока студия могла подождать (и ждала), а женщине, интересовавшей его в данный момент (несмотря на одиночество, он вовсе не был монахом), предлагалось либо еще поспать, либо позавтракать в постели: завтракать в обществе он не любил. После обеда ему нравилось посидеть с Уэллсом, или Бренданом Брэкеном (юным тори, завоевавшим симпатии Черчилля и бывшим, по слухам, его внебрачным сыном), или Бивербруком, или самим Черчиллем.

Вероятно, поэтому Алекс опасался, что может показаться недостаточно романтичным своей будущей жене. Он жаловался потом, что все жены смотрели на него, как на отца.

Сложно было определить место Мерль в семействе Корда. С 1932 года Алекс почти всецело принадлежал Винсенту и Золи. Братья никому не собирались уступать свое место. Мерль, однако, с большим тактом удалось сохранить хорошие отношения и с Винсентом, и с Золи, что было совсем не просто.

В июне 1939 года, дав указания Винсенту готовить декорации для «Багдадского вора», Алекс вместе с Мерль отправился на юг Франции. Скромная церемония бракосочетания состоялась в Антибе. И почти сразу же они стали готовиться к возвращению в Англию. Один из друзей Алекса предупредил, что война начнется совсем скоро. «Они подождут, пока соберут урожай, но ни секундой дольше».

В Англии радоваться было особенно нечему. Все готовились к войне. Повсюду выискивали шпионов. Мой отец отправился в Корнуолл снимать на натуре несколько сцен для «Багдадского вора». Его группа состояла в основном из беженцев и эмигрантов из Центральной Европы. Его незамедлительно арестовали, предъявив обвинение в том, что он фотографировал военные корабли. К счастью, вмешательство влиятельных лиц не заставило себя ждать, потому что незадолго до этого Винсента приглашали оформить спектакль в Виндзорском дворце, в котором маленькие принцессы разыгрывали «Питера Пена». После этого последовало приглашение на чай от короля с королевой. Поворчав, Винсент покорился. (Для него чаепитие у королевы мало чем отличалось от чаепития у моей бабушки.) Через некоторое время Ее величество королева, отличавшаяся большой проницательностью, заметила, что Винсента что-то беспокоит. Ее величество поинтересовалась, в чем дело. «Я натер ноги», — последовал ответ. Королева тотчас же сбросила туфельки, чтобы отец мог смело последовать ее примеру, что он и сделал с огромным облегчением. Винсент никогда не был монархистом (в детстве мать отвела его на железную дорогу и стукнула по голове, когда мимо проезжал поезд Франца Иосифа, чтобы он не забыл это событие), теперь же он стал почти таким же ярым роялистом, как няня, и даже говорил, что королева была настолько чутким человеком, что он и сам не отказался бы от такой жены, и что Георгу VI очень повезло, пусть даже никто и не понимает ни слова из того, что он говорит из-за его заикания. Ведь и Винсента, когда он говорил по-английски, мало кто понимал.

Телефонного звонка в секретариат дворца было достаточно, чтобы полиция убедилась, что Винсент не шпион абвера.

Алекс уже пережил войну, поражение, революцию и контрреволюцию. Перспектива пройти через все это еще раз угнетала его. У него были причины для беспокойства: он знал, что попал в список Sonderfahndungliste

Grossbritannien. Большинство англичан, тоже попавших в этот список, относились к этому либо с улыбкой, либо с удивлением, даже с гордостью. Алекс же в свое время уже значился в подобном списке — у контр-адмирала Хорти — и едва избежал допросов. Он хорошо понимал, что СД будет действовать более профессионально, чем любители из армии Хорти. И пусть Черчилль носит с собой «кольт» 45 калибра, а королева учится стрелять из пистолета, Алекса не увлекали подобные романтические фантазии. «Если случится худшее, — говорил он, — то это будет сделано обыденно, мерзко и очень по-немецки».

Хуже того, из-за надвигающейся войны кинопроизводство практически замерло. Студии переделывали в заводы, молодежь готовилась к мобилизации. Когда армия вдруг поняла, что ей не хватает практически всего, такие проекты, как «Багдадский вор», потеряли всю свою значительность.

Когда же война наконец разразилась, Алекс узнал об этом в своем офисе. Он стоически слушал голос премьер-министра, а рядом с ним рыдала Мерль. «Полагаю, новая война убьет меня», — якобы сказал Алекс, на самом же деле его беспокоила не столько сама война, сколько судьба «Багдадского вора». Алекс мучился, откладывал и сомневался, но он знал, что есть лишь один способ поставить задуманный им грандиозный фильм. Ему придется вернуться в Голливуд.

Его сомнения были связаны не только с неприятными воспоминаниями о «чертовой Калифорнии». Он понимал, что если сейчас уедет из Англии, его сочтут трусом и пораженцем. И тем не менее, если британской киноиндустрии суждено выжить, ей придется временно перебраться в Калифорнию. Алекс решил, что не станет оправдываться, отчасти из гордости, отчасти же потому, что не мог объявить, что Черчилль и правительство просили его уехать. Правительство намеревалось продолжать крупномасштабное кинопроизводство и хотело заработать побольше денег за счет экспорта, чтобы покрыть расходы на импорт американских картин. Поэтому Алексу не только дали «добро» на отъезд, но и приказали разворачивать свою амбициозную трансатлантическую программу.

У Черчилля были и свои причины. Он хотел, чтобы Алекс ставил крупные фильмы, которые ненавязчиво представляли бы британскую точку зрения по всему миру, были патриотическими, но не пропагандистскими и не были порождены официальными инстанциями. Он велел Алексу открыть офисы в Нью-Йорке и Лос-Анджелесе, которые могли бы служить «крышей» британским агентам, работающим в нейтральной Америке. Британским разведслужбам тяжело было действовать на территории Соединенных Штатов, кинокомпания же давала безграничные возможности прикрытия для подобного рода деятельности, да и сам Алекс мог работать курьером. Разве не естественно для киномагната путешествовать?

Алекс совещался с Черчиллем, провел много часов с джентльменами из секретных служб и разведки, которые дали ему понять, что доля риска во всем этом есть. Наименьшее зло — это публичное неодобрение его отъезда. Более опасно то, что он может стать объектом пристального внимания ФБР и Сената Соединенных Штатов как иностранный агент и уж, конечно, антирузвельтовская пресса отнесется к нему неблагосклонно. Еще опаснее было то, что немцы могли пронюхать, чем он занимается, и организовать его убийство. Алекс был готов пойти на такой риск и в полнейшей тайне принял на себя новые обязанности. И все же он насколько возможно оттягивал отъезд. В Англии он стал знаменитым и богатым. И вот теперь пришло время за это платить.

...Алекс объявил, что едет в Голливуд повидаться с Мерль, которая была занята там на съемках. Пресса с готовностью это проглотила, потому что пришла к неверному выводу, будто отъезд Мерль — первый признак приближающегося развода, в результате чего Алекс был вынужден дать пресс-конференцию, на которой заявил: «Все хорошо!», хотя Мерль со своей стороны сказала: «Не все хорошо, но мы это обсудим». Таким образом, отъезд

Алекса был представлен как обычная акция в любом кинематографическом браке, и никто не обратил внимания на то, что он приказал шоферу Бейли прихватить с собой «Роллс-ройс».

Перед отъездом ему предстояло сделать еще одно дело. Мерль и Золи уже были в Калифорнии. Алекс считал, что и Винсенту необходимо туда перебраться. Винсенту ехать не хотелось, но он не оспаривал решения Алекса. Отцу не пришло в голову сообщить об этом Гертруде, потому что он знал: она будет против. Он заказал билеты и лишь накануне отъезда предупредил мою мать. Как и следовало ожидать, Гертруда пришла в ярость. Она опасалась (точно так же, как и Алекс), что это будет расценено как трусость, к тому же ей предстояло распрощаться со своей театральной карьерой ради сомнительного будущего в Лос-Анджелесе, где она никого не знала. После долгих споров она согласилась, хотя их отношения с тех пор никогда уже не будут прежними.

В Англии была предпринята грандиозная эвакуация детей. Дети из бедных лондонских семей переправлялись в сельские районы Англии, отпрысков среднего класса отправляли в Канаду или Америку. Алексу удалось сделать так, чтобы нас с няней отправили вместе (из-за какой-то бюрократической неразберихи почему-то получилось так, что дети могли эвакуироваться в сопровождении нянек, но не родителей). Мать уехала раньше нас. Процесс эвакуации был ужасен, не потому что был жесток или плохо организован (нас ведь не гестапо депортировало). Просто задача переместить с одного места на другое одновременно тысячи детей — почти неосуществима. Дети плакали, терялись, теряли свои документы (что было значительно хуже), их тошнило, они не успевали вовремя добраться до туалета, они теряли носовые платки, они дрались.

Моя мать ждала нас в Монреале. Добравшись, наконец, до американской границы, мы обнаружили, что у мамы нет визы, позволяющей ей въехать в Соединенные Штаты. Была ночь. На улице было холодно. Гертруда попыталась очаровать иммиграционного офицера и потерпела неудачу. В конце концов ей разрешили позвонить Алексу в Калифорнию. Тот связался с драматургом Робертом Шервудом в Белом доме, а из Белого дома позвонили на пограничную заставу. Час спустя мы уже ехали на поезде в Нью-Йорк.

Продолжение следует

Перевод с английского М.Теракопян

mobile TeleCom
Где бы Вы ни были!

Основные материалы следующего номера нашего журнала - на информационном канале пейджинговой сети "Мобил ТелеКом"
ВАША ПЕЙДЖИНГОВАЯ СЕТЬ В РОССИИ!
947-1160

S U M M A R Y

HIC ET NUNC

Who wants it, this rating?

Vsevolod Vilchek:
«Are we viewed at?»

Anri Vartanov
Censor named Rating

Sergei Muratov
Dictatorship of rating

Kirill Razlogov
Odile Mat, Gaspar du Marche and soft rating

Sergei Fomin
Figures big and small
A set of stuff including answers of the leading TV-broadcasting companies (Irena Lesnevskaya, Leonid Parfyonov, Andrei Razbash, Konstantin Ernst) ***to the IK questionnaire as well as opinions of TV teoreticians and personnel about rating system adopted.***

Yuri Bogomolov
Killer, killer's brother
Review of Alexei Balabanov's BROTHER, winner of KINOTAVR-97 Grand prix.

Lydia Maslova
Woody Allen's Anna Karenina
Review of the latest Tolstoy novel's adaptation bearing the imprint of Russian exotism.

Sergei Kuznetsov
Apocalypse — now?
Review of Gregg Araki's NOWHERE as young generation manifesto.

Elena Plakhova
We love Kolya and are afraid of Russia
Review of Jan Sverak's movie awarded with Oscar and interwoven Russian-Chech interrelations.

Marina Drozdova
Modestly sleek
Review of Ivan Popov's KITTEN — a noel for children.

Sergei Fomin
Dance vital
Survey of QUALITY SIGN cycle of broadcastings.

Ludmila Donets
I love space...

Sergei Trimbach
Little Nika

Sergei Trimbach
L'amour means love
Three films reviewed examplary for nowadays documentaries (AS I CAN, MY LORD by Evgeny Golynkin, Russia; NIKA, WHICH... by Anatoly Borsyuk, Ukraine; MOULIN ROUGE by Valentina Rudenko, Ukraine).

Mikhail Trofimenkov
My dear capital
Note concerning incorrectness of the authors of the jubilee sequel dedicated to Moscow THE BEST WORLD'S CITY.

Stanislav Rassadin
Oh, Brenta!
Unique quality of Russian culture avoding postmodernist temptation.

Alexandre Arkhangelsky
High time for new seriousness
Prognostication on Russian literature evolution.

Alexandre Doroshevich
Citizen Arnold
Portrayal of Arnold Schwarzenegger.

Sergei Kuznetsov
Amour and Homorrah of Norodom Sihanouk
Films of Camdojian Prince in KINOTAVR Film Festival.

Neya Zorkaya
Writing with Light by Evgeny Bauer
Portrayal of pre-revolutionary classic of Russian cinema.

Konstantin Lopushansky — Mikhail Trofimenkov
Tarkovsky in 1997

Alexandre Sokurov:
«Cinema does not tell us anything important enough...»

Vitaly Troyanovsky
Mamma??!
A memorial for 10 years since Andrei Tarkovsky's death.

Leonid Karasyov
Miracle was the first
The author of onthological poetics — non-classical method for investigation of literary texts — speaks with critic Igor Mantsov on its applicability towards cinema.

Valery Fomin
From camera to cell
Publication of archival documents and letters in defence of repressed film-makers under Stalinism.

Grigory Chukhrai
In defence of Romm's films about Lenin
Soviet director protests against principled attitude towards Leniniana.

Apollon Davidson
Demonic reality
Historian recalls of trophy repertoire of the late 40-ies.

Pavel Finn
Moscow my goldy, or Mysteries of unwritten scripts
Script-writer's prosaic memorizing old friends.

Natalya Ryazantseva
Far from Moscow
Memoirs of script-writer recalling her childhood in afterwar Moscow.

Michail Korda
Charmed lives
Continuation of the book of memoirs.

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ. Выходит с января 1931 года

Учредители: Государственный Комитет РФ по кинематографии (Госкино России), Министерство культуры РФ, Союз кинематографистов России, Конфедерация Союзов кинематографистов, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей

Зам. главного редактора Лев Карахан

Ответственный секретарь Лариса Калгатина

Редакция: Ситора Алиева, Светлана Галаган, Леонид Гурьян, Мария Доброхотова, Людмила Донец, Нина Зархи, Татьяна Иенсен, Раиса Кармазинова, Людмила Мишунина, Елена Плоткина, Наталья Сиривля, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина, Светлана Ярошевская

Художественное оформление Дмитрий Демский

Компьютерная верстка Ирина Николаева

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9

Тел./факс: 151-02-72. Телефоны: 151-56-51, 151-37-79

Выход в Интернет предоставлен компанией Гласнет

e-mail: postmaster@filmart.msk.ru; kinoart@glasnet.ru

Сдано в набор 7.08.97. Подп. к печати 12.09.97. Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆

Бумага офсетная № 1

Гарнитура Ньютон. Печать офсетная

Печ. л. 11,25. Усл. печ. л. 14,62. Уч.-изд. л. 16,19

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Заказ 238 ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10

Фото и адреса актеров редакция не высылает

Рукописи не рецензируются и не возвращаются

«Искусство кино» распространяется по всем странам СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогу агентства «Роспечать»

В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, д. 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-37-79. Журнал также можно приобрести в Киноцентре (ул. Дружинниковская, д. 15), в Союзе кинематографистов (ул. Васильевская, д. 13), в книжном магазине «Эйдос» (Чистый переулок, д. 6), а также в киосках «Роспечати»

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!

You can subscribe to our journal through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-49-67
Fax (095) 238-46-34

Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005

Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-56-51, 151-67-21
Fax (095) 151-02-72
e-mail: postmaster@filmart.msk.ru; kinoart@glasnet.ru

Издание журнала осуществляется при финансовом содействии «НТВ-профит»

Библиотечная подписка на журнал осуществляется при поддержке института «Открытое общество»

© Журнал «Искусство кино», 1997

«Нигде», режиссер Грегг Араки.

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

«Малобюджетное кино» — за и против

Киноприватизация — что почем

Статьи З.АБДУЛЛАЕВОЙ, О.АРОНСОНА, А.АРХАНГЕЛЬСКОГО, С.КУЗНЕЦОВА, В.ЛЕВАШОВА, И.МАНЦОВА, А.ПЛАХОВА, К.РАЗЛОГОВА, Ст.РАССАДИНА, И.РУБАНОВОЙ, М.РЫКЛИНА, С.ТРИМБАЧА, М.ТРОФИМЕНКОВА, М.ТУРОВСКОЙ

В РУБРИКЕ ***«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»***

Каннскому фестивалю — 50 лет

Анатолий Васильев репетирует Пушкина

Юрий Норштейн снимает «Шинель»

В РУБРИКЕ ***«РЕПЕРТУАР»***

«ГАББЕХ» Мохсена Махмальбафа

«НЕ ВАЛЯЙ ДУРАКА...» Валерия Чикова

«ПРИЯТЕЛЬ ПОКОЙНИКА» Вячеслава Криштофовича

«ГЛУБОКИЙ КРАСНЫЙ» Артуро Рипштейна

«ШИЗОФРЕНИЯ» Виктора Сергеева

В РУБРИКЕ ***«ИМЕНА»***

ГРИГОРИЙ АЛЕКСАНДРОВ

КИРА МУРАТОВА

СЕРГЕЙ ДВОРЦЕВОЙ

ВЛАДИМИР КОБРИН

РАЛФ ФАЙНЗ

В РУБРИКЕ ***«РАЗБОРЫ»***

Игорь Толстунов — Сергей Бодров: ПРОДЮСЕР — РЕЖИССЕР

КАКОЕ ТЕЛЕВИДЕНИЕ МЫ СМОТРИМ

ТУСОВОЧНОЕ КИНО В СТРАННОЕ ВРЕМЯ

В РУБРИКЕ ***«ПУБЛИКАЦИИ»***

СЛАВОЙ ЖИЖЕК

АЛЕКСАНДР СОКУРОВ

МАРИН КАРМИЦ

ЖАН-ЛЮК ГОДАР

МИХАИЛ НАЗВАНОВ

СЕРГЕЙ СОЛОВЬЕВ

В РУБРИКЕ ***«ЧТЕНИЕ»***

Майкл Корда. ОСЛЕПИТЕЛЬНАЯ ЖИЗНЬ

Сьюзен Хинтон. БОЙЦОВЫЕ РЫБКИ

Генри Миллер. СЦЕНАРИЙ

10